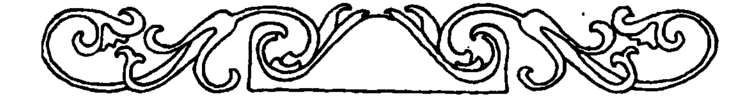
# NEUE MUSIK-ZEITUNG



XXXIV. Jahrgang

1913



Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.




K. Hofbuchdruckerei Zu Gutenberg Carl Grüninger (Klett & Hartmann), Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIV. Jahrgang — VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG — 1913 Heft 1

Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

**Inhalt:** 

# Musik-Kultur.

## Ketzerische Sommer-Gedanken.

### Von Prof. Dr. WILIBALD NAGEL (Darmstadt).

Es ruht sich herrlich in dem von der Julisonne durchglühten Sande; vor mir dehnt sich, vom leichten Winde sanft gekräuselt, das Tyrrhenische Meer, hier und da zieht, Sehnsucht nach neuen Fernen weckend, am Horizont ein Schiff vorüber, über mir blaut der italienische Himmel. Nach rechts und links schweift der Blick rückwärts zu den marmortragenden Apuanischen Bergen, die ihre schön gezackten Häupter in die Luft recken. Wonnige Zeit des Nichtstuns! Ach, daß es nur eine kurze Spanne ist, die uns alljährlich dem Getriebe des Alltags entführt! Nichtstun — man kann es doch nicht lange aushalten. Von selbst schweifen dem die Arbeit Gewohnten die Gedanken voraus zu dem, was bevorsteht oder auch zurück zu dem, was ihn beschäftigt hat. Es ist besonders hübsch, einmal, wenn wir unserer täglichen Umgebung frei geworden sind, Dinge vor uns wieder aufleben zu lassen, die uns vor kurzem in Anspruch genommen haben und mit denen wir fertig geworden zu sein meinen: was in der vertrauten Umgebung, unter deren Zwange wir immer in etwas stehen, als ein abgeschlossenes erschien, das gewinnt plötzlich, wenn die uns mit der Allgemeinheit verbindenden Fäden lockerer geworden sind, eine ganz andere Bedeutung, erscheint in neuer Beleuchtung. Wir stehen in solchen Augenblicken uns selbst, unserem Wünschen und Wähnen kritischer gegenüber.

Warum geht mir heute die Frage der Musikkultur durch den Kopf? Vielleicht hat die Fülle der Kinematographen, an denen ich tagtäglich vorbeigehen muß, und denen ich auch schon (ärgerlich genug) nicht ganz wenige Soldi entrichtet habe, mein kritisches Gefühl geweckt. Musikkultur — ein Schlagwort, mit dem heute alle Welt operiert. Die einen erstreben ehrlichen Sinnes eine Besserung der bestehenden Verhältnisse, andere laufen mit, weil die Frage nun gerade einmal Mode geworden ist, wieder andere lassen die Dinge gehen wie sie sind, wenn nur für ihr Vergnügen gesorgt wird. Wer zuerst von Musikkultur gesprochen hat, weiß ich nicht, der Begriff selbst ist so alt wie die Kunst und ihre Geschichte, nur hat er sich mit der Zeit immer verschoben und verändert. Alle großen Meister der Vergangenheit sind Kulturträger gewesen und das, was heute noch von ihren Werken unser geistiger Besitz ist, macht mit dem, was die Gegenwart an Großem und Gutem gebiert, unser Kulturgut aus. Wenn wir freilich von künstlerischer Kultur reden, so verstehen wir darunter nicht nur die Pflege des Besten, sondern wir verlangen auch, daß die Werke uns in einer Form geboten werden, die sie ganz und ohne jede Nebenabsicht und nur durch sich allein auf uns wirken läßt, verlangen ihre Darbietung an Orten, die unser Gemüt für ihre Aufnahme empfänglich stimmen. Die Erkenntnis von der so ganz verschiedenen Psyche einzelner Meister hat von selbst dazu geführt, daß man ihr beim Baue moderner Konzertsäle nach Möglichkeit Rechnung trug und diese bald in blendende Lichterfülle taucht, bald sie verdunkelt hält. Auch kleine Räume zur Ausübung der Kammermusik empfindet man endlich als notwendig: Beethovens cis moll-Quartett vor 1500 Menschen gespielt ist in der Tat ein Unding. Endlich verbinden wir mit dem Begriffe noch die stilistische oder ideelle Einheit der Programme und die Verbannung des nur auf den äußeren Schein berechneten Virtuosenwesens aus den Konzertsälen, und, als allerletztes, aber durchaus nicht Unwichtigstes, die Gewinnung der Kunst für die große Masse des Volkes.

So ist uns also Musikkultur einmal die Pflege der Kunst, die als innerster Lebensgehalt irgendeiner Zeit erscheint, wenn sie nur für unser eigenes Empfinden noch Bedeutung besitzt, also in sich genügend viele rein menschliche Züge aufweist, um auch noch auf uns wirken zu können, das andere Mal aber eine Wiedergabe solcher Werke, die ihre künstlerische Absicht in voller Klarheit für die Gesamtheit der Bevölkerung in die Erscheinung treten lassen kann. Es versteht sich von selbst, daß die wissenschaftliche Erforschung der Kunst hier ausgeschaltet werden muß: sie erfolgt unter ganz anderen Gesichtspunkten, d. h. dem Musikforscher liegt es zunächst fern, festzustellen, ob ein Künstler der Vergangenheit mit seinem Wirken der Gegenwart und ihrem ästhetischen Empfinden etwas geben könne oder nicht.

Es ist nicht meine Absicht, den Vorkämpfern für würdige Aufführungen der Meisterwerke unseres Musikschatzes auch nur das Geringste am Zeuge zu flicken. Gerade Männer wie *Marsop* und *Louis* haben die Frage vielseitig und eingehend behandelt, und neuerdings hat uns *Hutschenruyter* den bestechenden Plan eines Beethoven-Hauses entwickelt. Aber es fragt sich doch, ob damit wirklich alles geschehen ist, was geschehen könnte? Würde nicht vielleicht das Beethoven-Haus doch kurze Zeit nach seiner Eröffnung auf dem Reiseplane des Weltbummlers stehen, der von New York nach London und Monte Carlo und weiter fährt, und würde nicht der Besuch der Aufführungen vielleicht gerade denen unmöglich sein, die wirkliches

Kunstverständnis oder ehrliches Bildungsbedürfnis, aber nicht die Mittel es zu befriedigen besitzen?

Die Frage ist die: wird es je gelingen, das Publikum im allgemeinen ästhetisch zu erziehen? Darum muß es sich doch wohl handeln. Wer ein Kunstwerk hört und imstande ist, es nach seinem ganzen Umfange zu erfassen, den stört am Ende die Beleuchtungsfrage, seine Nachbarschaft oder die Ausschmückung des Saales nicht, wenn nur das Werk selbst alle Bedingungen, die an seine Wiedergabe gestellt werden müssen, erfüllt. Wen hat wirklich schon die Bonner Beethoven-Halle in ihrer dürftigen Aufmachung gestört, wenn *Joachim* mit seinen Getreuen uns die Wunderwelt der großen Wiener erschloß? Auch hier ist es der Geist, der aus der Sache selbst strahlt, um den es sich handelt, nicht das, was man von außen hin zu den Werken hinzuträgt. Allseitig gebildete Künstler tun uns mehr not als Festspielhäuser. Man erwarte doch nicht zuviel von solchen Bauwerken. Das Geschwatze recht mäßiger Künstler über derlei Dinge und gelegentliche Erfahrungen machen mich von Tag zu Tag skeptischer. Ich will einiges davon erzählen: der Darmstädter Richard-Wagner-Verein darf sich rühmen, einer der treuesten Hüter der Kunst der Vergangenheit und gleichzeitig eine der fortschrittlichsten Kunstvereinigungen zu sein. Und was geschah eines Abends? Eine junge bekannte Geigerin hatte ernste Werke gespielt und viel Beifall gefunden. Ihre Zugabe, eine glänzend schillernde Nichtigkeit, machte das Publikum vor Entzücken rasend, dasselbe Publikum, das sonst nur Ernstes zu hören oder zum Richter über Neuerscheinungen berufen ist! Da ist wohl zu sagen, daß der Schund über Beethoven siegte, aber auch das andere: wer will denn einem jungen Menschenkinde verdenken, wenn es all das Feuerwerk von Passagen, an dessen Studium es so viel Zeit verwendet hat, einmal losbrennen will? Man kann auch den Rückgang von Mozarts oder Wagners Bühnenwerken hier anführen; sie sind von den Direktionen sinnlos ausgeschlachtet worden, und Operette wie Kinematograph machen dem ernsten Spiel eine immer trauriger werdende Konkurrenz. Diesen Tatsachen stehen andere nur scheinbar gegenüber: das Anwachsen von Beethovens und Brahms' Kunst, der Boden, den Regers Werke sich mehr und mehr erobern, oder Resultate von Umfragen, wie deren eine neulich in Bern stattfand: das Publikum entschied auf seinem Wunschzettel für Wagner gegen Lehár. Man darf nicht vergessen; wer Symphoniekonzerte regelmäßig besucht, der steht von vorneherein auf einer höheren Warte und genießt leichte Unterhaltungsware nur gelegentlich und als solche. Regers Kunst ist, so sonderbar das auch klingt, bis zu einem gewissen Grade heute Mode geworden. Wäre das Publikum ehrlicher und in seinem ästhetischen Empfinden abgeklärter, es würde aus seiner geringen Zuneigung zu der Kunst dieses Großen, der noch die Zukunft beschäftigen wird, einer Kunst, die es nach ihren Grundgesetzen einfach noch nicht verstehen k a n n, keinen Hehl machen. Man hat Wagner, man hat Hugo Wolf in der Erinnerung: sich wie deren Zeitgenossen zu blamieren, das fällt dem kultivierten Europäer von heute gar nicht ein! Ich kenne einen deutschen Fürsten (ich bitte: ich will nicht renommieren), einen bekannten Beschützer der Kunst, der eine ausgesprochene Vorliebe für wertlose Erscheinungen der Operette hat und gleichzeitig ein eifriger Protektor Regers ist! Ich verstehe, daß einer Beethoven und Johann Strauß in ihrer Art gleich liebt, das tat z. B. Brahms, aber wie Reger und Leo Fall in einem Kopfe zu gleichen Teilen untergebracht werden können, das ist mir unerfindlich. Ich glaube nicht an die Liebe zu dem einen.

Sehen wir uns im Musikbetriebe der Gegenwart um, so werden wir nicht gerade von einem Anwachsen des Verständnisses für gute Musik im Publikum sprechen können; das betrifft die moderne Musik so gut wie die ältere. Jener durch häusliche Aufführungen innerlich nahe zu kommen, wird immer schwieriger; die Anschaffungskosten steigern sich unausgesetzt, die Möglichkeit auch nur leidlicher technischer Ausführbarkeit nimmt stetig ab, die harmonischen Verhältnisse erfordern in ihrer unausgesetzt wachsenden Kompliziertheit eine Aufmerksamkeit und Belesenheit, die vom Durchschnittsdilettanten nicht geleistet werden kann. Dazu kommt nicht als letztes, daß das moderne Berufsleben die angestrengteste Betätigung der physischen und psychischen Kräfte erfordert, und daß dem heranwachsenden Geschlecht ein immer größer werdender Teil seiner Zeit durch den maßlos gesteigerten Sportbetrieb genommen wird. Die Musiklehrer wissen davon zu erzählen.

Der Einfluß musikgeschichtlicher und ästhetischer Interessen auf die Allgemeinheit ist überaus gering. Wer sich auf den Konservatorien umsieht, kann mitreden. Auch auf den Universitäten ist das Bild nicht erfreulich und noch schlimmer liegen die Dinge auf den technischen Hochschulen. Daß unter 1500 deutschen Studenten nur zwei sind, die eine Vorlesung über Joh. Seb. Bach hören wollten, habe ich zu meinem Schrecken selbst erlebt, und wenn sich ihrer 25 über Richard Wagner unterrichten lassen, so ist das eben auch noch nicht viel. Man hört da zwar oft sagen, daß den Herrn die Ausbildung für ihren Beruf alle Kräfte in Anspruch nehme. So schlimm ist die Sache wohl nicht, denn die Arbeit fürs Examen beginnt ja oft genug erst kurz vor dessen Anfang, und wieviel Zeit wird nicht auf das Erlernen von Instrumenten wie Gitarre und Laute verwendet! Rede man doch da um Gottes willen nicht von einem romantischen Drange oder davon, daß durch diese Begleitinstrumente alte Volkslieder wieder lebendig gemacht würden, wie deren *Scherrer* viele so hübsch gesetzt hat. Derlei Kunstbetrieb dient zu weiter nichts als der geselligen Unterhaltung, die an und für sich ja sicherlich eine hübsche Sache, aber heute doch unzweifelhaft schon zu einer Plage geworden ist.

Und was sehen wir, wenn wir in vorurteilsfreier Weise die positiven Leistungen der Berufsmusiker würdigen, soweit sie reproduzierend tätig sind? Auf die Zeit unglaublich gesteigerter Virtuosität ist eine andere gefolgt, in der sich die reine Kunst neben dieser mit Erfolg um Anerkennung bewirbt. Daß den Bestrebungen, auch in öffentlichen Konzerten einfache und kleine Kunstwerke zu bieten, immer ein ethisch einwandfreier Gesichtspunkt zugrunde liege, will ich nicht behaupten. Auch hier wird vielfach die Modeströmung in egoistischem Interesse ausgenützt. Aber im ganzen kann man die Steigerung des musikalischen Intellektes in der Gegenwart auf allen Gebieten der Kunst feststellen, wenn man Operette und Salonmusik ausnimmt. Dasselbe ist auf dem Gebiete der künstlerischen Produktion der Fall, und zwar nicht bloß auf dem der Deutschen. Auch die Franzosen und Italiener stehen stark unter dem Einflusse der Reflexion und problematischer Erwägung, doch sind z. B. *Sinigaglias* Schöpfungen oder ein Stück wie die Einleitungsmusik zu *Wolf-Ferraris* „Le donne curiose" immerhin wie eine Art Protest gegen die Ueberladung modernen Musikempfindens mit schwerstem harmonischem und kontrapunktischem Ballaste anzusehen. Es wäre ganz interessant, einmal Regers Lustspielouvertüre und Wolf-Ferraris oben genanntes Stück daraufhin zu vergleichen. Diese Häufung musikalischer Massenwirkung, sei es in bezug auf kontrapunktische, auf instrumentale, auf harmonische oder auf dynamische Mittel, ist das Resultat unserer gesamten Entwicklung: wie wir als Menschen aufgehört haben, naiv zu empfinden, so als künstlerisch Schaffende, und was die Geschichte der Kunst schon einmal erlebt hat, das bemerken wir heute wieder: Zusammenschluß der Massen auf sozialem, staatlichem Gebiete auf der einen, künstlerischer Ausdruck, der sein Ideal in der stärksten Häufung seiner Mittel sieht, auf der anderen Seite. Schwindet der Begriff des Persönlichen dort immer mehr, so geht hier die Möglichkeit der Melodiebildung als des individuellen Gefühlsausdruckes immer mehr verloren. Es läßt sich

alles das bei der einen der herrschenden Richtungen, der Programmusik, ohne weiteres beweisen, bei der anderen, den Vertretern der sogen. absoluten Musik, wie Reger, höchstens indirekt. (Selbstredend ist es von Uebel und durchaus töricht, jenen Empfindungsmangel und ausschließlich die Fähigkeit zu konstruktivem Musikbilden zuzuschreiben: die Richtungen gehen zum Teil durcheinander, und daß *Strauß* ein Musiker von hinreißendem Schwunge des Empfindens und Gestaltens ist, hat er wohl hinlänglich auch in seinen bizarren Werken bewiesen; ebenso wie Reger ja keineswegs in seinen Liedern Tonmalereien verschmäht, die, als durch das Wort bedingt, an sich freilich nichts mit programmatischer Kunst gemein haben.)

Dasselbe Anwachsen der intellektuellen Kräfte zeigt sich bei den Dirigenten und überall. Vielleicht ist es bedingt durch ein Zurücktreten der Kräfte der aus sich selbst schaffenden künstlerischen Phantasie. Man kommt unwillkürlich darauf, wenn man sich die riesigen Programme der modernen Tonkünstler zu ihren Werken vergegenwärtigt und sieht, wie oft sie sich Vorwürfe zur künstlerischen Darstellung für ihre Instrumentalwerke wählen, die an sich der musikalischen Behandlung nahezu unzugänglich sind. Man braucht nur an Strauß und sein „Also sprach Zarathustra" zu denken, um das zu erkennen. Und daß auch in Regers Kunst die Reflexion oft überwiegt, wird ein Blick insbesondere auf gewisse Abschnitte seiner großen Instrumentalwerke und die geradezu gigantische Gedankenarbeit, die in ihnen steckt, genügend dartun. Das eine ist wohl sicher: wir befinden uns mit unserem gesamten künstlerischen Produzieren in einem Durchgangsstadium, besitzen noch keine in jeder Beziehung gefestete Kunstanschauung. Ueberall herrscht ein Suchen nach neuen Ausdrucksmitteln und Ersetzung der alten, die anzuwenden man sich oft geradezu fürchtet; überall herrscht die Erkenntnis, daß wir mit dem Vorhandenen allein nicht mehr auskommen können, d. h. wir suchen ein neues Ideal, das unserem eigensten Fühlen und Denken entspreche. Dies wird bestimmt durch die unser ganzes Leben bewegenden Fragen und führt entweder zur Verwendung der Mächte, die sich als Massenwirkung, als Nutzbarmachung raffiniertester Konstruktionen darstellen oder aber es läßt den Urgrund aller echten Kunst erwachen, die Sehnsucht nach den idealen Kräften, die etwa in Reger jene wunderbaren, in weltabgeschiedener Einsamkeit erträumten kleinen lyrischen Gebilde zum Leben weckte. Wir in der modernen Kunst ringen nach neuen Formen, kommen aber von den alten doch noch nicht los, wir erstreben neue harmonische Mittel, ohne der alten zurzeit schon entraten zu können. Der Prozeß hat mit der Romantik und ihrer Aufhebung der tonalen Grenzen der Vergangenheit eingesetzt und zieht nun immer weitere Kreise, so daß alles das, was wir Natürlichkeit des Ausdrucks nennen können, klare harmonische und melodische Beziehungen, allmählich für uns geradezu einen kindlichen Ausdruck bekommt. Alle möglichen Kräfte müssen in der modernen Kunst aufgeboten, die Tiefen der Erde und des Himmels durchmessen werden, mystisches Dunkel und grellste Lichtfülle müssen wechseln: daraus ergibt sich das Kunstwerk, das der Gegenwart imponiert, und wenn tausend Ausführende auf dem Podium sitzen, dann bildet man sich ein, das, was sie bieten, müsse allein schon um der großen Zahl willen etwas Wunderbares, Weltenstürmendes sein. Das, was man an modernen harmonischen Reizmitteln und Pikanterien in die moderne Tonkunst in dem naiven Glauben eingeführt hat, man könne dadurch auch die Ausdruckskraft der absoluten Musik beleben, wird sich je länger je mehr als ein arger Mißgriff herausstellen, es sei denn, daß wir uns allmählich zu der Monotonie russischer Steppenmusik oder dem blöden Gejammer singhalesischer Tonquetscherei als einem erstrebenswerten, künstlerischen Zustande durchdrängen. Es gehört wirklich ein unbeschreiblich hoher Grad von Naivität dazu, zu sagen, Musik müsse, um echt zu sein, sich als uns originärer Gefühlsausdruck darstellen, und trotzdem gleichzeitig unser tonales Empfinden durch exotische Harmoniebegriffe erweitern zu wollen, die niemals in unser eigenes Musikgefühl hineinwachsen können. Alle diese Dinge sind sozusagen Verlegenheitsmittel, die Ausdruckskraft der Tonkunst zu heben, mag man einem Teile von ihnen, wie der Ganzton-Tonleiter, den Vierteltönen und anderen, im musikalischen Drama, das bestimmte Völker charakterisieren soll, Berechtigung zugestehen; in die absolute Musik gehören sie nicht hinein, solange diese noch den Anspruch erhebt, die uns eigentümliche Empfindungswelt widerzuspiegeln. Die Programmusik freilich wird auch sie mit Erfolg verwenden können — —.

Aeußerlich sind nun allzuoft die Mittel, die das Ausdrucksgebiet der Tonkunst erweitern sollen. Nach Beethovens Tode ist der einzelne Klang immer mehr das geworden, worauf sich die Sorgfalt der Komponisten richtete. Gewiß ist, daß je feiner differenziert der Klang an sich ist, um so feiner auch sich Darstellungen oder Widerspiegelungen einzelner Momente des Gefühlslebens geben lassen. Damit aber das Ohr sich in solchen Klangkombinationen heterogener Art zurecht finde, ist ein leitender tonaler Faden notwendig. Er fehlt gewissen Modernen, man denke an *Debussy* und noch mehr an *Schönberg* oder auch *Cyrill Scott*, so sehr, daß auch das geschulte Ohr ohne unausgesetzte Kontrolle durch den nachprüfenden Verstand nicht mehr folgen kann. So gewiß es nun auch wahr ist, daß nach einem alten Worte jedes Kunstwerk, um begriffen zu werden, auf Empfindung und Denkvermögen gleichzeitig wirken müsse, so wird solche Kunst mehr und mehr, sagen wir einmal: aristokratisch, d. h. Sache einiger weniger Kenner. Sie kann ihrer ganzen Natur nach nicht mehr den Anspruch erheben, jemals Sache der Allgemeinheit werden zu wollen und wird deshalb im Bewußtsein des Volkes niemals eine Rolle spielen. Und errichte man allerorten Festspielhäuser, und lasse darin Stücke wie Scotts „Morgenstimmung" oder Debussys „L'après-midi d'un faune" oder ein Quartett von Schönberg hundertmal und öfter spielen — der Gesamtheit eines Volkes werden sie auch dann nichts bieten.

Doch wollen wir uns hier von diesen Dingen nicht weiter unterhalten, sondern zu unserem Beethoven-Hause zurückkehren. Es wird, wie auch Bayreuth, in Zukunft Domäne der Reichen sein. Kleine Unterstützungsfonds werden in Anbetracht der Menge der Bildungsbedürftigen keine Rolle spielen. Daß ein moderner Staat für kulturelle Zwecke jemals soviel übrig haben würde, seinen wenig bemittelten Bürgern den Besuch von Musteraufführungen Beethovenscher Symphonien freizugeben, das glaubt wohl nur ein Narr.

Ich meine also, es komme alles darauf an, das Publikum soweit als möglich zu erziehen, ehe wir Beethoven-Häuser bekommen. Durch die Errichtung von der Kunst geweihten Tempeln allein heben wir die Ursachen unseres flüchtigen und mangelhaften Musikgenießens nicht auf. Eine Vertiefung des heutigen Musikunterrichtes tut dringend not; sie wird die Allgemeinheit nicht heben, wohl aber die Bildungsbedürftigen, und wird vielleicht das Bewußtsein dafür wecken oder stärken, daß die Musik kein Luxus, sondern ein Kulturfaktor ist, der der größten Berücksichtigung bedarf. Die Kunst überhaupt steht in Gefahr, unserer Zeit aus dem Bewußtsein zu kommen. Freilich wird nur der diese Gefahr als solche erkennen, der in einer raffinierten Lebensführung, im Auskosten aller materiellen Genüsse nicht den höchsten Daseinszweck erblickt. Es gilt weiter zur Erkenntnis zu bringen, daß Kultur und Zivilisation nicht durchaus die gleichen Begriffe sind und daß, wenn die Ausnützung aller Kräfte zum materiellen Wohle der Gesamtheit auch nun und nimmer brachgelegt oder gelähmt werden darf, doch auch das rein geistige Gut, unser eigentlicher Kulturbesitz, nicht aus dem Empfinden des Volkes schwinden darf.

An eine rein ästhetische Erziehung wird heute kein Mensch von gesunden Sinnen mehr denken können.

O. E. Hartleben hat das Thema gelegentlich für eine lustige Persiflage benutzt. Aber eine Vertiefung unserer ästhetischen Bildung brauchen wir; wir müssen über den Zustand hinweg, daß wenigstens ein Teil unserer kulturbildnerischen Vereine seine Aufgabe wie einen Sport betreibt, ganze Kulturgebiete außer acht läßt und seine Geschäfte in unsozialer Weise und mit Spekulation auf das Sensationsbedürfnis der Menge treibt.

Handelt es sich darum, der Kunst als einem Kulturfaktor wieder allgemeinere Anerkennung zu verschaffen, so muß die Schule den Anfang machen. Daß hierzu in den staatlichen Anstalten höheren Grades keine Aussicht ist, weiß jedermann; vielleicht greifen die Reformanstalten die Frage einmal auf. Die Volksschule kann der Lösung der Frage ihrer ganzen Natur nach nur mit beschränkten Mitteln dienen. Selbstverständlich muß der eigentliche Musikunterricht besonderen Bildungsstätten vorbehalten bleiben, in der Schule aber sollte und müßte die Betrachtung der kulturellen Zusammenhänge aller geistigen Erscheinungen einer Epoche auch auf die Musik ausgedehnt werden. Das ließe sich erreichen, ohne die Arbeitskraft der Schüler weiter zu belasten, wenn nur noch etwas mehr von dem stumpfsinnigen Gedächtniskrame, mit dem im Leben kein Mensch etwas anfangen kann, über Bord geworfen würde. Und was verschlüge es, wenn etwa zweimal im Monat irgendein auf diese Weise behandelter Abschnitt den Schülern durch die künstlerischen Kräfte, die jede Schule besitzt, an Beispielen erläutert würden? Da könnten Deklamationen gegeben, Bilder gezeigt, Musikstücke aufgeführt, Lieder gesungen und die solchen gleichzeitigen Erscheinungen gemeinsamen Gesichtspunkte hervorgehoben werden. Und wäre damit nicht auch eine Gelegenheit gegeben, die Eltern der Schüler hinzuzuziehen und so deren Verbindung mit der Anstalt inniger zu gestalten? Hiermit gewännen die Lehrer auch ein wirksames Mittel, den Kampf gegen Schundliteratur und Schundmusik eindringlich zu führen und es ließe sich wohl auch ein bescheidener Einfluß auf die Hausmusik gewinnen.

Weiterhin kommen die Konservatorien in Betracht. Große Anstalten erfassen im allgemeinen ihre Aufgabe sicherlich mit Ernst, und doch wundert man sich, wie wenig tief deren Zöglinge im ganzen in das eigentliche Wesen ihrer Kunst eingedrungen sind. Der Musikwissenschaftler und insbesondere der, der gleichzeitig kulturgeschichtlich geschult ist, spielt eben an solchen Anstalten doch noch nicht die Rolle, die er spielen müßte, und wissenschaftlicher Unterricht seminaristischer Art dürfte an keiner derartigen Anstalt fehlen. Für die mittleren und kleineren Schulen liegt die Frage schon aus materiellen Gründen wesentlich schwieriger, aber auch hier ließe sich bei gutem Willen und der Benutzung ernster Literatur immerhin manches erreichen.

Endlich die Volksbildungsvereine und Gesellschaften zur Verbreitung ästhetischer Kultur. Wer wollte nicht ihren guten Willen anerkennen? und doch muß man manches von dem, was sie leisten, auf das schärfste verurteilen. Es ist ein Widersinn, wenn solche Vereinigungen z. B. in abgelegenen Ortschaften einem Publikum, das sich im wesentlichen aus Bauern zusammensetzt, Vorträge über Albrecht Dürer, die Programmusik oder über die drahtlose Telegraphie halten lassen. Auch ist es durchaus zu verurteilen, wenn sie im Prinzipe den Einzelvortrag einer geschlossenen Vortragsreihe vorziehen, die ein Gebiet dem Zuhörer wirklich nahe bringen könnte. Durch derlei Vorgehen wird allenfalls eine Viertelsbildung gefördert, die schlimmer ist als gänzliche Unbildung. Wenn solche Vereine nun noch obendrein die Redner, deren eigentliche Lebensarbeit in der Forschung liegt, aus materiellen Gründen von der Vortragsliste streichen und zu Rednern Männer wählen, die selbst erst wieder aus zweiter oder dritter Hand ihre Weisheit zugetragen bekommen, so ist das ganz und gar keine Kulturarbeit. Ich halte es auch für einen Krebsschaden unserer Kulturvereine, wenn sie etwa bekannte Dichter, deren Werke gerade in Mode gekommen sind, wie *Schönherr* oder vielgenannte Schriftsteller, an deren Namen sich irgendwelche Sensation knüpft, wie *Harden*, dem Publikum gegen schwere, ja im Grunde genommen unerhört hohe Honorare vorführen und die materiellen Entlohnungen für ernste wissenschaftliche Vorträge in geradezu unglaublicher Weise herabdrücken. Wo liegt denn da ein sozialer Gesichtspunkt? Wenn derartige Gesellschaften das Sensationsbedürfnis der Menge, in diesem



Zur Figaro-Aufführung in den neuen Stuttgarter Hoftheatern (Kleines Haus). Saal, im III. Akt. Entworfen von Prof. B. Pankok.
Text siehe S. 14. (Hofphot. Vollmar, Stuttgart.)

Falle also nicht der misera contribuens plebs, sondern der besitzenden Gaffer ausnützen, so ist das ein überaus bedenkliches Zeichen. Ich verzichte darauf, weitere Namen zu nennen. Wer in der Frage bewandert ist, verfügt selbst über genügendes Material zu ihrer Beantwortung. Wie ich an anderer Stelle ausführlich dargelegt habe, scheint mir endlich ein Zusammengehen von Volksbildungsvereinen und Theatern im Interesse beider zu liegen. Dieses hätte derart zu geschehen, daß in jenen die Vorbereitung für Aufführungen ernster Stücke erfolgt.

Unser materielles Zeitalter wird auch mit allerlei derartiger Arbeit keine übergroßen Erfolge erzielen. Trotzdem aber soll man nicht ruhen: noch mehr Einbuße an unserem Kulturgute können wir wirklich nicht mehr ertragen.

---

# Die Psychologie der musikalischen Uebung.

**Von Dr. med. SEMI MEYER (Danzig).**

Vorbemerkung der Red. Unseren neuen Abonnenten diene zur Kenntnis, daß die voraufgehenden Aufsätze dieser Artikelserie, die in der Fachwelt berechtigte Aufmerksamkeit gefunden haben, in den Heften 1, 3, 6, 9, 13, 17, 18, 22 des vorigen Jahrgangs erschienen sind und jederzeit nachbezogen werden können.

### 10. Die Kunst des Lernens und des Lehrens.

Nicht nur das Lehren ist eine Kunst, auch das Lernen ist eine solche, und zum Genuß am Lernen kommt nur der, der die rechte Lernkunst erwirbt. Die Freude am Lernen braucht der am Können nichts nachzugeben. Freilich ist hier der Geschmack verschieden, und nicht jeder würde dem bekannten Worte Lessings beistimmen, das das Forschen so hoch über das Wissen stellt. Es gibt Charaktere, die sich in ihrem Können so gern zeigen und sonnen und das Lernen durchaus nur als Unannehmlichkeit empfinden, daß von einem Genuß daran die Rede nicht sein kann. Ob es gerade die vielversprechendsten sind, die so denken, bleibt mehr als fraglich. Ich habe deren kennen gelernt, die mit einem halben Dutzend Prunkstücken den Bedarf in allen Lebenslagen eingedeckt hatten und sich dabei für Künstler hielten. Des Lernens ist kein Ende, sagt Schumann einmal. Da dem aber so ist, so muß aus dem Lernen die Freude fließen, sonst wäre es nicht zu ertragen. Sie kann aber leicht darin liegen, wenn nur der rechte Weg gefunden ist.

Das erste ist, man mag Kunstjünger oder Dilettant sein, daß man sich über seine Begabung Klarheit verschaffe und sich danach sein Ziel stecke. Vielfach hört man ja die Meinung, daß sich die besten Gaben erst spät zeigen und daß aus Wunderkindern überhaupt nichts zu werden pflege. Die Behauptung steht ungefähr auf der Höhe des Volksaberglaubens, daß gar zu kluge Kinder nicht alt werden. Neulich hat jemand den späteren Lebenslauf von Schülern eines Gymnasiums verfolgt, und es zeigte sich selbstverständlich, daß die vielgeschmähten Musterschüler sich auch im Leben als die besten Köpfe erweisen. Wenn einige berühmte Forscher auf der Schule nichts getaugt haben, so hat man ihren Geist in spanische Stiefel einschnüren wollen und das hat er sich nicht gefallen lassen, aber geistig geregt haben sich die Großen alle schon sehr früh.

Die musikalische Begabung ist immer früh zu erkennen und Lehrer wie Schüler haben das größte Interesse, die Art und den Grad der Begabung zu kennen, um nicht unnütze Hoffnungen zu erwecken, deren Enttäuschung die Ausnutzung der vorhandenen Anlagen empfindlich lähmen muß. Ein Fortschritt ist freilich auf jeder Stufe möglich, aber aus den Grenzen der Begabung führt er nirgends hinaus.

Was jeder vor allem erwerben muß, um zum Genuß am Lernen zu gelangen, das ist eine gewisse Selbständigkeit. Und grade hieran fehlt es nur zu häufig. Wir haben gesehen, daß alles Lernen auf Probieren beruht. Es kommt also darauf an, daß der Lernende seine Hilfsmittel herausfindet und dazu bedarf es schon einiger Selbständigkeit.



Zur Figaro-Aufführung in den neuen Stuttgarter Hoftheatern (Kleines Haus). IV. Akt. Gartenszene. Basilio, Marcelline, Bartolo, in der Tür' Susanne.
Hofphot. Vollmar, Stuttgart



Zur Figaro-Aufführung in den neuen Stuttgarter Hoftheatern (Kleines Haus) I. Akt. Susannens und Figaros Zimmer. (Hofphot. Vollmar, Stuttgart.)

Der Schwierigkeiten kann man nur aus eigener Kraft Herr werden. Wenn man anfängt, ein Streichinstrument zu spielen, so erscheint einem die Technik zunächst geradezu unbegreiflich. Man kann es sich kaum vorstellen, wie man es anstellen soll, die Töne rein herauszubringen. Der Lehrer kann nur den Trost geben, daß es sich ganz von selbst finden werde. Man ist eben geneigt, den bewußten Anteil an der Arbeit zu hoch einzuschätzen, und mißkennt den Wert der Zeit, die durch Mechanisierung der Teilarbeit allein die Vollendung der Leistung hervorbringt.

Die Sicherheit wird nur erworben durch hartnäckiges Probieren, und Selbsttätigkeit ist deshalb die Wurzel aller Kunstübung. Jeder, der wirklich etwas kann, verdankt das Beste daran immer sich selbst, der Lehrer übermittelt die Tradition, die natürlich viele unersetzliche Erfahrungen angehäuft hat, die aber leider auch ebensoviel unnützen Ballast durchzuschleppen die Neigung hat. Wer nicht aus sich heraus in die Geheimnisse eindringt, dem kann sie keine Schule geben, und das trifft nicht etwa nur die geheimsten Tiefen der Virtuosität, sondern schon in den Anfängen der Kunstübung muß sich jeder, der es zu etwas bringen will, auf sich selbst zu stellen versuchen, soweit es nur angängig ist.

So nützlich die Kritik des Lehrers ist, so schädlich kann sein Einfluß sein, wenn er nicht zu Eigenleistungen zu erziehen rechtzeitig seine Maßregeln trifft. Wie soll denn jemand lernen Musik selbst erfassen und verstehen, wenn alles und jedes nur Schule ist, und dazu noch oft immer dieselbe Schule? Aus einem Notenblatt die Musik herauszuholen, das erfordert eine Kenntnis des Sinnes, den die Noten doch nur recht unvollkommen wiedergeben. Sind sie auch keine Geheimschrift, so sind sie gewiß vom Ideal einer Schrift weit genug entfernt. Daß die Interpunktion fehlt, ist kein geringes Hemmnis für ihr Verständnis, und hat man sich daran gewöhnt, von seinem Lehrer jeden Stoff vorgespielt zu erhalten, um möglichst genau nachzuspielen, so lernt der Schüler eine Aufgabe, die großer Uebung bedarf, erst gar nicht kennen und steht nachher einem Notenblatt gegenüber wie einer rätselvollen Inschrift.

Man hört so viel von Dilettanten, die ihr ganzes Leben lang Unterricht nehmen. Es sind gewiß zum Teil unselbständige Naturen, die eines Führers oder auch eines Anregers bedürfen. Mancher bringt die Energie nicht auf, ohne einen leichten Zwang etwas Rechtes zu üben und verliert sich in Spielereien, der andere kommt mit nichts allein zustande, und hieran ist die Art des Unterrichts allein schuld. So ratsam es sein mag, sich immer wieder der Kritik eines tüchtigen Lehrers zu unterwerfen, so wenig Ersprießliches kann eine ewige Abhängigkeit von einer Schule hervorbringen, und den unselbständigen Naturen wäre der Rat zu erteilen, wenigstens mit dem Lehrer öfter zu wechseln.

Den richtigen Weg findet man unter einem neuen Führer vielleicht eher, aber man erwarte überhaupt nicht alles Heil von der Schule, das meiste geschieht ganz unbewußt und auch der Lehrer weiß ja gar nicht, wie er es macht. Wäre dem nicht so, dann hätte es nicht kommen können, daß so viele Lehrer ihren Schülern ganz andere Wege zeigen, als sie selbst als Ausübende gehen. Mit welchen Mitteln die Wirkungen erreicht werden, das ist eben im ganzen unbewußter Besitz.

Jeder Lehrberuf bringt eine Neigung zur Routine hervor, gegen die im Drange des Alltags schwer anzukämpfen ist. Die Gleichmacherei aber muß den Begabten aufhalten und den Unbegabten unnütz quälen. In der Schule muß jeder auch in den Fächern, für die er nicht begabt ist, wenigstens einigermaßen Zureichendes leisten. Das ist berechtigt, denn unsere Schulen, die die Bildungsgrundlage geben sollen, sind nicht dazu da, um schon aus den ganz Kleinen zukünftige Fachmenschen zu machen. Automaten, für die die übrige Welt nicht da ist, bekommen wir trotz der allgemeinen Grundlage noch genug in die Welt. Aber hier in der Uebung der freien Kunst liegt es eben anders. Da hat es keinen Zweck, Anlagen hervorlocken zu wollen, die nicht da sind, oder solche bis ans mögliche ausnutzen zu wollen, die nur im geringsten Grade gegeben sind. Der Lehrer hat deswegen ebensoviel Interesse daran wie der Schüler, über die Begabung Klarheit zu gewinnen, er muß aber auch so vernünftig sein, Ziel und Form des Unterrichts den vorhandenen Mitteln anzupassen.

Die Zeit ist vorüber, wo man die Schüler in fleißige und faule einteilte, aber immer noch wird viel geredet von den großen Begabungen, denen nur der Fleiß fehlt. Soviel wir den Fleißigen loben, sein Fleiß ist ein Stück seiner Begabung, die er auf die Welt mitbekommen hat. Gerade die Neigungen der Menschen werden ja in erster Linie vererbt, alles Aergern darüber hilft über die Tatsache nicht hinweg. Verstehen ist Verzeihen, Verständnis für die Faulheit würde deswegen manchen Lehrer vor der Schwindsucht schützen, die er sich ganz ohne Erfolg auf den Hals ärgert.

Es gibt so viele Arten Fleiß und Faulheit, es gibt einen geizigen Sammlerfleiß, der rechnet wie der Wucherer, es gibt einen Fleiß der Unselbständigkeit, der zu gar nichts führen kann, und es gibt einen zerfahrenen Fleiß, mit dem nicht viel mehr anzufangen ist. Die großen Begabungen aber, denen nur der Fleiß fehlt, gehören im großen und ganzen wohl ins Fabelreich. Menschen, die nicht arbeiten

können, sind nicht begabt, und wenn es nicht gelingt, das tiefere Interesse zu erwecken, das zur Ausnutzung etwa eines hervorragenden Gehörs oder Gedächtnisses führt, dann ist an dem Menschen nichts verloren, denn seiner Begabung fehlt das Wichtigste.

Freilich ist es nicht jedem gegeben, aus seinen Schülern allen Fleiß herauszuholen, dessen sie fähig wären, hier gerade beginnt ein wichtiger Teil der Kunst des Lehrens. Wenn der Lehrer sich jedem Schüler gegenüber von vornherein so anstellt, als hätte er die Aufgabe, aus jedem, der ihm zugeführt wird, einen Paganini zu machen, dann erstickt er natürlich das Interesse, das ja ursprünglich naturgemäß der Sache entgegengebracht wird, im Keime, anstatt es auf die Höhe zu bringen.

Die Kunst des Lehrens ist die Kunst, Interesse zu erwecken und zu erhalten. Der Fleiß ist Ausfluß des Interesses. Wo er das nicht ist, da ist er nicht viel wert. Er mag manchmal Pflichterfüllung sein. Aber was will man in der Kunst mit einem Fleiß, der seine Schularbeiten macht? Damit wird man doch nicht Musikanten oder Musikliebhaber züchten wollen. Wo der Fleiß gegeben ist, da muß er in die rechten Bahnen gelenkt werden, das heißt aber nicht, daß man die Sache zu verekeln das Recht hat durch möglichst langweilige Uebungen und Einschnürungen ins Schulschema. Wenn es nicht gelingt, eine wirkliche Begabung zu leiten und das Interesse wachzuhalten, dann taugt der Lehrer nichts. Er neigt höchstwahrscheinlich dazu, die selbständigen Regungen möglichst zu unterdrücken, statt zu Eigenleistungen möglichst früh anzuregen, damit die Freude am Lernen kennen gelernt wird, die den rechten Fleiß allein verbürgt. Die große Begabung wird sich selbständig zu machen wissen, aber die Regeln sind für den Durchschnitt bestimmt, und der bedarf der besonderen Führung zur Selbständigkeit. Die Mehrzahl der Menschen ist doch nun einmal eine große Herde, die blindlings dem Leithammel folgt. Wie der Nachbar es macht, so macht man es eben auch. Es anders machen, bedarf des Nachdenkens und läßt sich in seinen Folgen nicht so leicht übersehen. Also muß man die guten Leute doch zu selbständigen Regungen eigens anhalten, denn im Nachmachen sind sie allesamt geborene Meister. Bei vielen wird das Bemühen wenig Erfolg haben. Der verstehende Lehrer wird da zu verzichten wissen und sich mit Scheinerfolgen begnügen in der tröstlichen Ueberzeugung, daß nicht mehr zu tun war. Aber wehe dem Lehrer, der die Neigung hat, jede Regung der Selbständigkeit zu unterdrücken! Er wird sich den Haß seiner bestbegabten Schüler zuziehen, die schon in sehr jungen Jahren ein feines Gefühl dafür haben, was ihnen ihr Lehrer sein kann und was nicht.

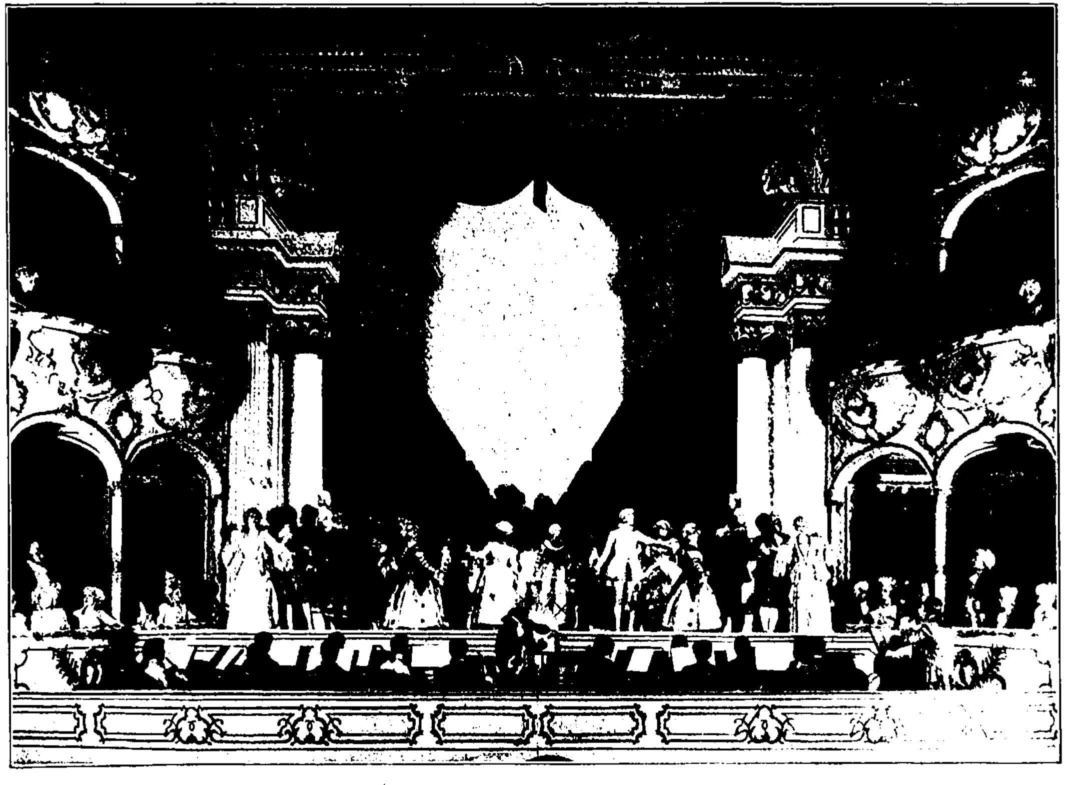
---

# Metronom-Bezeichnungen klassischer Klavierwerke.

**Von Prof. OTTO URBACH (Dresden).**

## III. Die Partiten Joh. Seb. Bachs.

DASS wir durch Gewöhnung an musikalische Werke zu schnellerem Zeitmaße kommen, zeigt unser Verhalten Werken des Auslandes gegenüber und das Verhalten des Auslandes deutschen Werken gegenüber. Mir war sehr lehrreich eine Aufführung der schönen farbenprächtigen Variations symphoniques César Francks (ein Variationenwerk von übrigens einzigartigem Aufbau) durch einen französischen Pianisten in der Dresdner Hofoper; in dem sehr raschen Tempo erschien mir das Werk beinahe leichtfertig und seiner Tiefe beraubt. Dabei spielte der Künstler doch sicherlich das überlieferte Tempo seiner Heimat. Fragen wir russische Musiker nach dem Tempo ihrer vielen genialen Musikwerke, immer werden sie uns ein schnelleres angeben als uns vorschwebt. Eine tiefergreifende Bestätigung, daß man vor einem Menschenalter Beethovensche Symphonien langsamer und in Paris wahrscheinlich bedeutend langsamer als jetzt bei uns auffaßte, bringt die Schilderung des Konzertes vom 23. Oktober 1870, womit Pasdeloup die Reihe der Wohltätigkeitskonzerte in der von den Schrecken der langen Belagerung heimgesuchten französischen Hauptstadt eröffnete, in dem bekannten *Sarcey*schen Buche „Le Siège de Paris" im Abschnitt „Vie intime de Paris aux mois d'Octobre et de Novembre": „L'orchestre attaqua en suite *la symphonie en la* (die VII.) *de Beethoven*, et quand il vint à l'andante (zum langsamen Satz), l'effet de cette phrase si douloureuse, si poignante sur l'assemblée tout entière fut inexprimable. Des larmes montèrent à tous les yeux, et je ne crois pas que jamais le chef d'oeuvre du maître ait été plus vivement senti que ce jour-là. Toutes les cordes de notre âme vibraient à l'unisson." Danach ist das Andante im Tempo eines Trauermarsches gespielt worden. Auf der stillen Terrasse von St. Germain en Laye, wo man tief unter sich das herrliche grüne Tal der nordwärts eilenden Seine und in der Ferne den für uns so denkwürdigen Mont Valérien erblickt, über den der Eiffelturm herüberschaut, hörte ich im Frühjahr 1898, wenn ich mich recht erinnere von einer Militärkapelle, Musik aus



Aus den Festspielen zur Eröffnung der neuen Stuttgarter Hoftheater.
Das ehemalige Lusthaus mit Logen, Orchester, Bühne (Gartenszene aus Jommellis Oper „Vologeso") auf der Bühne des Großen Hauses. (Die ganze Dekoration wird mittelst der Schiebebühnen in kürzester Zeit zur Verwandlung nach hinten gezogen.)

dem „Lohengrin“, für unsere Begriffe viel zu langsam, aber von einer so hinreißenden Wirkung auf die Hörer, daß diese eine Wiederholung durchsetzten, die in demselben Tempo erfolgte. In Genua forderte mich der Portier des schöngelegenen Hôtel du Parc auf, das öffentliche Konzert auf der wundervollen belebten Aquasola mir anzuhören; es gäbe gute Musik, „deutsche Musik“. Und es gab das Vorspiel zum „Parsifal“! sehr gut und würdig und noch langsamer als unter Mottl. In Paris dagegen gaben *Lamoureux, Taffanel* und *Colonne,* die Väter der Wagner-Bewegung in Frankreich, in glanzvollen Aufführungen die ihnen vertrauten Wagnerschen Werke in den uns gewohnten Zeitmaßen wieder. Bachsche Musik hörte man ausgangs der neunziger Jahre außerordentlich selten in den Konzerten der französischen Hauptstadt — ein unbefangener Fremder muß ja leider auch von unserem Musikbetrieb diesen Eindruck haben; um so mehr sind unsere Leiter zahlreicher Kirchenchöre mit ihren Organisten nach Verdienst hervorzuheben, die planmäßig ihre Gemeinde zu dieser „Zukunftsmusik“ in Vespern, Motetten und wie alle diese entgeltlosen Veranstaltungen heißen, heranbilden. In Paris bezahlte man damals für eine Bachsche Motette in der Kirche St. Sulpice drei Franken Eintrittsgeld; heute beschäftigen sich nach dem Zeugnis *Charles M. Widors* in der Vorrede zu dem *Schweitzer*schen Buche über Bach auch die französischen Organisten fast ausschließlich mit Bach. „Man redet von einer neufranzösischen Orgelschule . . .: sie gründet sich auf Bach.“ Aber mit jedem Franzosen gerät man in Streit über das Tempo Bachscher Musik; und desto mehr, je ehrlicher sie es mit ihr meinen, und das beweist wieder die Wahrheit des goldenen Wagnerschen Wortes, daß man jede Melodie erst adagio auffassen müsse, um sie zu verstehen.

Wie bei den Kleinen Präludien und Fughetten und den Französischen Suiten (siehe die Aufsätze in den Heften 2, 18 und 19 des Jahrg. 1911) bin ich auch bei den Partiten bestrebt gewesen, das mittlere Tempo anzugeben, das in gewissem Sinne auf Fernwirkung, d. h. auf den Zuhörer berechnete. D a s Tempo, das an jedem Klavier und in jedem Raume gültig ist, vorzuschreiben, ist ein Unding, das gibt es nicht, wie Beethoven mit seiner doppelten Bezeichnung der Neunten erfahren mußte.

In den *Partiten* tritt uns das „Opus I“ Bachs entgegen (so sind sie auch noch von Griepenkerl bezeichnet worden), die als (erste) Klavierübung, bestehend in Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen und anderen Galanterien, den Liebhabern zur Gemütsergötzung ver fertigt“, im Verlage des Autors 1731 erschienene Sammlung von sechs Suiten. Man hat versucht, sie „deutsche Suiten“ zu nennen; nichts verkehrter, als auf diese Weise einen Gegensatz zu den französischen und englischen künstlich herstellen zu wollen — die einen sind genau so gut deutsch wie die anderen. Zum Glück hat sich diese Bezeichnung auch nicht eingebürgert. Die Partiten nehmen musikalisch wie kompositionstechnisch eine Mittelstellung zwischen den französischen und englischen Suiten ein; sie stehen teilweise noch der starken Innerlichkeit, Zusammengefaßtheit und dem harmonischen Reichtum ihrer „französischen“ Schwestern nahe und nähern sich auch wieder der Großzügigkeit, dem virtuosen Glanz und der harmonischen Einfachheit des größeren Teiles der „englischen“. Ich möchte mich anheischig machen, zu beweisen, daß späte und frühe Werke durcheinander gemischt worden seien: welch ein himmelweiter Unterschied zwischen der zweiten und fünften! wie verblüffend neu in der Tokkata der sechsten die Durchführungen und wie alltäglich die Zwischenspiele der Fuge! ganz wie in einem Jugendwerk! Doch läßt ja auch Beethoven auf die trotzige Leidenschaft der sogen. Mondscheinsonate das weiche und wohlige Wogen der Pastoralsonate, auf die sturmgepeitschte op. 32 den blinkenden Blumenstrauß der F dur-Variationen folgen; so muß bei Wagner auf den Liebestod das fröhliche Liebesleben Evas und Walters sich ereignen.

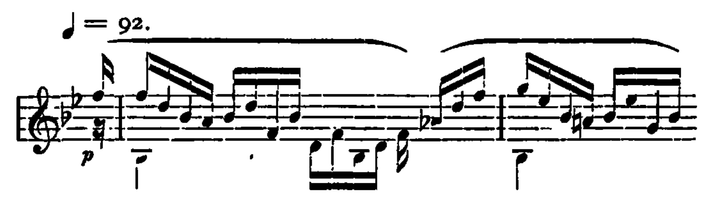
**Partita I in B dur.**

Mit dem festlichen Rauschen des *Prélude*




trat im Jahre 1726 mit dem Erscheinen der I. Partita der Name Bach in die Reihe der deutschen Komponisten ein (die vom Rate in Mühlhausen gedruckte Kantate „Gott ist mein König“ wurde nicht veröffentlicht); der Meister war bereits 41 Jahre geworden; Berge von Musik türmten sich in seinem Musikzimmer; es ist müßig, hier erörtern zu wollen, warum er so lange mit der Herausgabe von Werken zögerte. Die Söhne Bachs haben berichtet, daß die Partiten ungeheures Aufsehen machten und daß ein Klavierspieler mit ihrem guten Vortrag „sein Glück machen konnte“; jedenfalls erschien Jahr auf Jahr eine neue, bis sie 1731 als „Klavierübung“ vereinigt wurden. Uns freilich erscheint nur unbegreiflich, daß sie nicht noch mehr Aufsehen erregt haben.

An den fröhlichen Festesglanz des Prélude reiht sich die von einer Art heimlicher Heiterkeit erfüllte *Allemande*



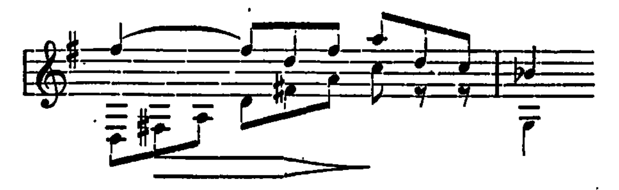

deren gegensätzliches, kräftiges Thema unwillkürlich an „Nun Schätzchen, nun sind wir allein“ aus „Fidelio“ erinnert.



Diese Allemande und auch die der II. Partita fallen durch ihren übersichtlichen gegliederten Bau auf; meistens häufen Bach und seine großen Vorgänger, wie z. B. Froberger, in den Allemanden alle Kunst, ihre Melodiebildung ohne hörbare Einschnitte so untrennbar in sich wie nur möglich zu machen. Ungemein liebenswürdig ist auch die *Courante*




die im zweiten Teil den Klang weicher Holzbläser in das Klavier zaubert:



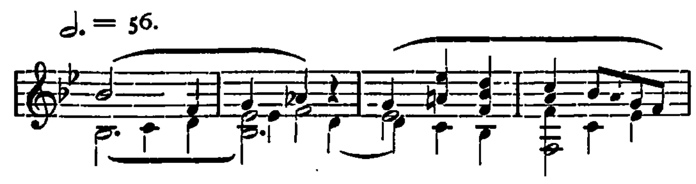
Auch die sonst so tiefsinnige *Sarabande*




lächelt hier und läßt uns nach dem Schluß hin bei dem Triller ein recht verdrießliches Gesicht sehen. Von unwiderstehlichem Frohmut sind *Menuet I*




und *Menuet II*




und den Beschluß macht die gleichfalls von fröhlichstem Leben erfüllte, das Scarlattische Ueberschlagen der Hände nachahmende *Gigue:*




**Partita II in c moll.**

*Beethovens* eigenwillige Stirn zeigt sich in dem „pathetischen" Anfang der *Symphonie*




die außerdem aus dem freundlich fließenden Andante



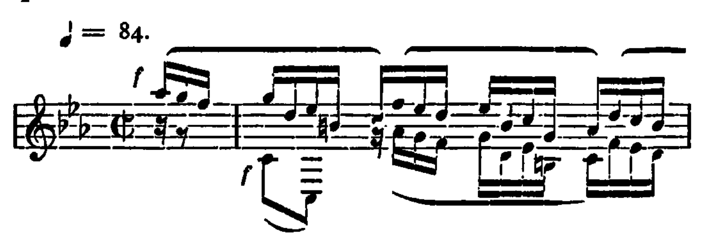

und dem köstlich frischen Allegro



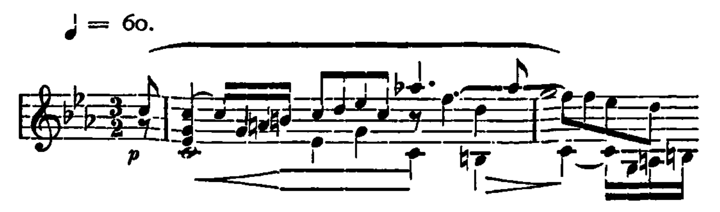

mit dem sprudelnden Mittelsatz



sich zusammensetzt. Die in schier unerschöpflichen Sequenzen einherbrausende *Allemande*




erinnert so recht an Wagners auch so aus dem Vollen schöpfende Sequenzenbildung in den „Meistersingern", sie muß unaufhaltsam vorwärtsdrängend gespielt werden. In schärfstem Gegensatz der Stimmung steht zu ihr die gefühlsinnige, von tiefstem innerem Leben und überirdischer Klangschönheit erfüllte *Courante*, eines der Meisterwerke aller Zeiten:

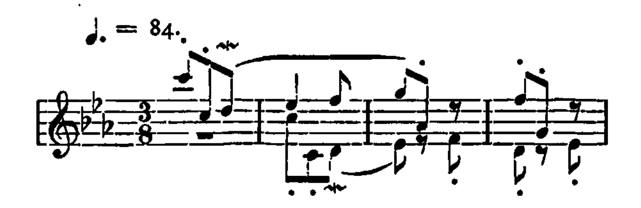



Ich beglückwünsche denjenigen, der sie lieben gelernt hat, der die wunderbare innere Stimme im viertletzten Takt beider Teile heraushört. Ihre Schönheit ist nicht jedem zugänglich, das beweist schon die von den Herausgebern der Edition Peters angegebene Ueberschrift Allegro und die Metronombezeichnung 𝅗𝅥 = 80, die wahrscheinlich auf dem Irrtum beruht, alle Couranten müßten in großer Eile gespielt werden. Ueber die Couranten im $^{3}/_{2}$-Takt habe ich ausführlich im vorigen Aufsatz gesprochen; in dem langsamen $^{6}/_{4}$-Schritt liegt die Erklärung für den häufigen Taktwechsel zwischen $^{3}/_{2}$ und $^{6}/_{4}$ in so mancher Courante und dem regelmäßig in $^{6}/_{4}$ erfolgenden Schlußtakt. Ein Ratschlag sei mir noch erlaubt: in allen den Fällen, wo, wie hier im zweiten Takt, eine Stimme zugleich mit dem Oktavton einsetzt, möge man der Klarheit wegen diese Oktave brechen. Unsere Courante hat ein Gegenstück in der Courante der I. Französischen Suite in d moll; auch diese ist, wie *Schopenhauer* sich ausdrücken würde, wie eine edle Geliebte, um deren Gunst man lange werben muß.

Die *Sarabande*




verblaßt trotz ihres schönen ausdrucksvollen Gesanges neben der Tiefe und Gewalt der Courante, zeigt aber im zweiten Teil ein fesselndes Bild Bachscher Melodiebildung (vom neunten Takt an) und leitet über zu den uns an Mendelssohnsche Grazie erinnernden, so lieb und vertraut anmutenden *Rondeau*




und der übermütigen, aber doch eine gewisse Würde wahrenden *Caprice*




mit ihren hüpfenden Dezimensprüngen, ihren gehäuften technischen Schwierigkeiten und ihrem lieblichen, an 2 Oboi d'amore erinnernden Zwiegesang (im zweiten Teil), mit der die II. Partita glanzvoll schließt. (Schluß folgt.)






## Heinrich Schwartz.

WIR stellen heute unseren Lesern in Bild und biographischer Skizze einen Künstler vor, der ihnen aus seinen zahlreichen schriftstellerischen und musikalischen Arbeiten in der „N. M.-Z." schon lange ein guter Bekannter ist: Prof. *Heinrich Schwartz*, königl. bayrischer Hofpianist. Ueber den äußeren Lebenslauf des Künstlers lesen wir: „Heinrich Schwartz erblickte am 30. Oktober 1861 zu Dietenhofen bei Ansbach als der Sohn eines praktischen Arztes das Lebenslicht. Schon als Knabe wurde er von seinem Vater in die Kunst eingeweiht und während er den humanistischen Studien am Gymnasium in Nürnberg oblag, nahmen sich die Musikdirektoren Emmerling und Grobe seiner musikalischen Ausbildung an. Daß diese frühzeitig zu hoher Stufe gelangte, beweist der Umstand, daß Schwartz schon im elften Lebensjahre in einem Konzert in Nürnberg vor die Oeffentlichkeit trat. Es folgten Konzertausflüge nach Fürth und Kissingen. Da reifte in dem kunstbeflissenen Studiosus der Entschluß, sich der Musik zu widmen. Franz Lachner war die Autorität, die, um das Urteil angegangen, die hervorragende Begabung bestätigte und zum Besuch der Musikschule in München riet. Hier legte Schwartz durch nimmermüden Fleiß den Grundstein zu seinem Ruhme. Rheinberger war von 1877 ab sein Lehrer für Orgel und Kontrapunkt, Bärmann (nun in Amerika) für Klavier. Das hohe Talent des begeisterten Kunstjüngers hat sich rasch und bedeutsam entwickelt. 1880 absolvierte er mit Auszeichnung die Anstalt. Wenige Jahre später beginnt des Künstlers Laufbahn. 1885 fand er an der Musikschule in München Anstellung als Lehrer für Klavier. 1891 wurde er zum königl. Professor ernannt und später erhielt er den Titel königl. Hofpianist."

Heinrich Schwartz gehört zu den ausgezeichneten Vertretern seiner Kunst. Als Klavierspieler darf man ihm die Palme des Vollkommenen in des Wortes hoher Bedeutung reichen. Seinem Spiel fehlt das Aeußerlich-Blendende, Düpierende, während es innerlich ebenso beseelt, schön, von echtem Feuer durchglüht ist, wie es durch höchste, man möchte sagen, subtilste Technik sich kennzeichnet. Schwartz ist eine musikalisch durchaus gesunde Natur stets gewesen und ist es heute noch. Wärme des Empfindens verbindet sich in seiner Kunstleistung mit Schärfe des Verstandesmäßigen, die auch im Leben an einer gewissen sarkastischen Ader des Künstlers zu erkennen ist. Gott sei Dank fehlt ihm dabei aber ein köstliches Gut nicht: der Humor! Und dieser beste Lebensfreund hat Heinrich Schwartz in viel Leidensjahren und bei harten Schicksalsschlägen, körperlicher und seelischer Art, aufrecht erhalten und schließlich siegen lassen. Beethoven und Liszt sind die beiden von ihm hauptsächlich kultivierten Meister. Aber in seinem Entwicklungsgange mußte Schwartz das erreichen, was ihn besonders auszeichnet: er wurde ein Mozart-Spieler par excellence, und konsequenter Weise ist er ein feuriger Verehrer von Rich. Strauß. Was der Name Schwartz im Konzertleben, vor allem Münchens, bedeutet, möge ein Blick auf seine Konzertpartner zeigen. Wir nennen: die Münchner, Fitzner-Quartett, die Brüsseler, Eugen Gura, Adolf Rebner, Ludwig Wüllner, Van Dyck, Johanna Dietz, Ernst Kraus, Adolf Wallnöfer, Heinrich Kiefer, Louis Persinger, Gabriele Wietrowetz usw. usw. In der Begleitung erhob Schwartz z. B. den Klavierpart der Löweschen Balladen zur dramatischen gleichberechtigten Gestalt. Als Gura als Balladensänger seinen neuen Siegeszug durch die Welt begann, sollte Schwartz daran teilnehmen. Da warf ihn ein körperliches Leiden aus allen Hoffnungen zurück in die rauhe Wirklichkeit und entzog ihn ein paar Jahre lang dem Beruf.


Professor HEINRICH SCHWARTZ.

Seine starke Natur wurde des Leidens Herr, so daß wir ihn seine Tätigkeit als Klavierlehrer der Münchner Akademie der Tonkunst und im Privatunterricht wieder aufnehmen sehen. Von der Bedeutung und dem Umfang dieser Tätigkeit spricht die Tatsache, daß Schwartz bis heute nicht weniger als 750 Schüler und Schülerinnen unterrichtet hat. Auch schriftstellerisch war der Vielseitige tätig. In der „N. M.-Z." z. B. kennen ihn unsere Leser als den Referenten für die Münchner Oper, als Verfasser der Artikelserie „Für den Klavierunterricht" und als Begutachter verschiedener musikalischer Berufsfragen.

Zuletzt, aber nur der Reihenfolge, nicht der Bedeutung nach, sei Heinrich Schwartz als Dirigent genannt. Jahrelang hat er als solcher im Münchner Musikleben gewirkt und es mitzugestalten geholfen. Er dirigierte den großen Männerchor Bürgersängerzunft, den Oratorienverein (Beethovens Missa, Haydns Schöpfung, Händels Israel), Konzerte des Tonkünstlerorchesters (auch eines der ersten Kaim-Konzerte), sowie endlich den Orchesterverein. Diese, nun erfreulicherweise wieder nach kürzerem Dornröschenschlaf zum Leben erweckte Vereinigung gebildeter Musikfreunde (darunter die ersten Namen der Münchner Künstlerwelt) und Musiker hat in München eine bedeutungsvolle Rolle gespielt (und wird sie hoffentlich wieder spielen!). Ein Aufsatz der „N. M.-Z." (Heft 5 des 26. Jahrgangs) hat über die Ziele und den Zweck des Vereins ausführlicher berichtet. Ihm galt es, Werke aufzuführen, die sonst nicht gehört werden, und zwar älterer wie neuerer Meister. So war der Orchesterverein einer der ersten, der Bruckner in München aufführte. Hier habe ich persönlich den Künstler Heinrich Schwartz in jahrelanger Zusammenarbeit kennen lernen. Schwartz war ein absolut sicherer Führer des Orchesters, auf den der Mitspielende sich durchaus verlassen konnte. Und in den Proben verstand er es, den, der ihm aufmerksam zuhören wollte, in a n s c h a u l i c h e r Weise in die Werke einzuführen. Prägnante Auffassung und Art, sie uns mitzuteilen, Kraft und Energie, längere Hinweise auf Bedeutung und Schönheit einer Stelle, dann aber auch oft wieder nur ein flüchtig hingeworfenes Wort, sogar eine, die Situation blitzartig erleuchtende ironische Bemerkung zeigten uns den rechten Weg. Ich habe Schwartz als Freund nicht wenig zu danken, fast noch mehr aber als Lehrer des Orchesters und der dafür geschriebenen Meisterwerke. Und wenn ich heute eine Pflicht erfülle, meinerseits ein Scherflein zur Popularität des Künstlers und Menschen Heinrich Schwartz beizutragen, so habe ich noch eine größere Freude dabei, daß es mir möglich wurde, ihm dadurch auch meinen Dank für Früheres auf bescheidene Art abzustatten.

Kompositorisch zeigt sich Schwartz als interessanter, geschmackvoller, nobler Musiker. Wir bringen in Heft 1 des neuen Jahrgangs der „N. M.-Z." in der Serenade wieder eine Probe der feinsinnigen Art des Komponisten. Wenn Schwartz sich auch in letzter Zeit, namentlich als Dirigent, etwas zurückgezogen hat, so wird München trotzdem hoffentlich genügend Gelegenheit haben, ihn auch fernerhin zu schätzen.

**Oswald Kühn.**

* * *

## Salomea Kruceniski.

ES ist wohl noch in der Erinnerung aller Musikfreunde, daß, als seinerzeit die „Salome" von Richard Strauß ihren Siegeslauf über die deutschen Bühnen in kürzester Frist vollzog und bald darauf die „Elektra" folgte, auch aus Italien die Kunde zu uns drang, daß die vornehmste Opernbühne dieses Landes, das Scala-Theater in Mailand, gleichfalls Aufführungen dieser Werke in italienischer Sprache und mit italienischen Künstlern plane. Diesem Gerücht folgte bald die Tat: „Salome" und „Elektra" gingen über die



SALOMEA KRUCENISKI.
Phot. G. Magrini, Mailand.

Bühne der Scala und — was wohl mancher vorher bezweifelt hatte — gefielen dem an eine so ganz andere Kost gewöhnten romanischen Publikum sehr. Der unbestrittene Erfolg der beiden Werke war in erster Linie den ganz hervorragenden Leistungen zu danken, die die Trägerin der beiden Titelrollen *Salomea Kruceniski* bot. Sie hatte zwar vorher schon als Wagner-Sängerin, insbesondere als Brünnhilde und Isolde, viel von sich reden machen, aber mit der Darstellung der beiden so überaus schwierigen Straußschen Frauencharaktere übertraf sie vollends sich selbst.

Salomea Kruceniski ist, wie ja ihr Name auch schon verrät, slawischer Abkunft; freilich ist sie allgemach durch Assimilation in ihrem ganzen Denken und Fühlen, wie vor allem in ihrem künstlerischen Empfinden Italienerin geworden. In Oesterreichisch-Polen, in Leopoli stand ihre Wiege und sie entstammt einer der ältesten und vornehmsten ruthenischen Familien, in denen die Pflege der Tonkunst von jeher heimisch war. Das zehnjährige Kind überraschte schon durch seine ungewöhnliche pianistische Begabung und mit zwölf Jahren trat die Kleine bereits in einem Wohltätigkeitskonzert auf. Die Eltern zögerten daher auch keinen Augenblick, ihre Tochter auf das Konservatorium zu Lemberg zu schicken, das Salomea nach drei Jahren mit Auszeichnung und zwei großen Preisen für Klavier und Gesang verlassen konnte. Sodann begab sich das auf seine Ausbildung unermüdlich bedachte junge Mädchen nach Mailand, wo es weiteren Studien oblag. Die italienische Sprache und die italienische Kunst hatten es ihr bald angetan und sie suchte sich rastlos zu vervollkommnen. Im Jahre 1898 vollzog sich ihr Debüt in Cremona und in Parma mit ungewöhnlichem Erfolg und von hier an setzt die regelmäßige rege künstlerische Tätigkeit der Kruceniski ein. Sie erschien nicht nur an den meisten bedeutenden Opernbühnen Italiens als gefeierter Gast, sondern unternahm auch weite Kunstreisen und erntete Triumphe in Odessa, Warschau, Petersburg, Wien usw. Bei der Beherrschung verschiedener Sprachen konnte es nicht fehlen, daß sie sich bald zu einer Sängerin von spezifisch internationalem Gepräge entwickelte und so sehen wir sie ja denn auch heute nicht nur in den oben bezeichneten Ländern und Zonen, sondern auch in Spanien, Portugal und Argentinien als Gast tätig. Im Jahre 1903 kehrte die Kruceniski von ihren ausgedehnten Kunstfahrten wieder nach Italien zurück, wo sie am San Carlo-Theater zu Neapel die Bohème, sowie die Hauptrolle in dem Oratorium „Moses" des Abbé Perosi kreierte. Ein Jahr später schuf sie in Brescia eine unvergleichliche, kindlich rührende Madame Butterfly in Puccinis bekannter Oper. Von weiteren hervorragenden Partien ihres Repertoires seien noch Elsa und Elisabeth als Wagnersche Rollen, ferner Aïda, Valentine, Gioconda, Lorely, Margarete usw. genannt.

Nach alledem geht man wohl nicht fehl, wenn man die Kruceniski als die zurzeit bedeutendste dramatische Sängerin Italiens bezeichnet. Ihr Organ besticht vor allem durch den ihm anhaftenden sinnlichen Reiz und den eigenartigen Klangtimbre; an den Stimmen unserer deutschen Wagner-Primadonnen gemessen, kann man es keinesfalls als besonders groß ansprechen, doch ist es äußerst tragfähig, weil sehr gut gebildet.

Die Gesangs-Technik selbst ist über alles Lob erhaben und deshalb darf es die Künstlerin auch wagen, sich den heterogensten künstlerischen Aufgaben zu unterziehen (Mimi — Isolde — Salome!). Auch die ganze Art ihrer Persönlichkeit wie der Stil ihrer Darstellung sind derartig, daß sie in den verschiedenartigsten Aufgaben stets Verschiedenes, Eigenartiges und Neues zu bieten vermag. Ihre schöpferische Intelligenz scheint in der Tat fast unbegrenzt und das Feuer ihrer Leidenschaft reißt die Hörer unwiderstehlich mit fort.

**C. Droste.**

* * *

## Fanny Persiani.

AM 4. Oktober sind hundert Jahre verflossen seit der Geburt einer einst hochgefeierten Sängerin und Vertreterin des bel canto, *Fanny Persiani*, eine der berühmtesten Opernsängerinnen italienischer Zunge. Zu Rom geboren und aufgewachsen, genoß das junge Mädchen den Unterricht ihres Vaters, des zu seiner Zeit vielbewunderten Sängers Tachinardi. Schon frühzeitig vermählte sie sich mit dem Komponisten Giuseppe Persiani, der als ein fruchtbarer Tondichter bekannt geworden ist und von dessen elf Opern besonders die in Paris gegebene „Ines de Castro" von sich reden machte. Die ersten Jahre ihrer Künstlerlaufbahn verbrachte Fanny Persiani an italienischen Bühnen, nachdem sie 1832 mit ungewöhnlich glücklichem Erfolg in Livorno debütiert hatte. Bald aber verbreitete sich ihr Ruf auch nach auswärts und wir sehen die Künstlerin als „star" der italienischen stagiones in Paris und London jahrelang tätig und als Liebling des Publikums hochgefeiert. Nach einer glänzend verlaufenen Bühnenkarriere zog sich die Persiani im Jahre 1858 ins Privatleben zurück; sie starb am 3. Mai 1867 in Passy bei Paris.

Mit ihr ging eine der größten Gesangskünstlerinnen des 19. Jahrhunderts dahin, die nicht nur über phänomenal schöne Stimmittel gebot, sondern auch über eine technische Fertigkeit und absolute Virtuosität verfügte, wie sie jederzeit zu den Seltenheiten gehört hat und heutzutage kaum noch anzutreffen ist. Hierzu gesellte sich eine ganz hervorragende Kunst der Darstellung, wie ein subtiles Stilgefühl, das es der Künstlerin ermöglichte, den verschiedenartigsten Aufgaben in idealer Weise gerecht zu werden. In den Annalen der Geschichte der Oper wird der Name Persiani dauernd in ehrenvoller Erinnerung bleiben. *—ste.*



FANNY PERSIANI.
Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

# Wiener Partituren.

Zu den schönsten Dingen, die die Wiener Musikfestwoche gebracht hat, gehörte die Ausstellung musikalischer Manuskripte in der Hofbibliothek. Unabsehbar ist die Anzahl herrlicher Sachen, die da lagern. Manche sind den Leitern selbst nicht bekannt — so wurde glücklich jetzt erst die Originalpartitur von Konradin Kreutzers „Nachtlager in Granada" ans Licht befördert, die Jahrzehnte im Dunkel verborgen geblieben war. Für wenige Wochen war der herrliche Kuppelsaal dem Publikum eröffnet worden, dieses Meisterwerk Johann Fischers von Erlach, für den man nicht genug Worte der Bewunderung finden kann.

Dennoch vermöchte kaum eine Schilderung den Eindruck des Raumes wiederzugeben, den bis hoch hinauf goldschimmernde kostbare Bände aus dem Besitz des „edlen Ritters", des Prinzen Eugen von Savoyen, schmücken, der von edlen Säulen aufs schönste geteilt wird und dessen hochgewölbte Kuppel farbige Fresken schmücken. Wendet man sich nun zu den kostbaren Dingen, die in den Vitrinen lagern, so findet man, daß die Ausstellung nach zwei Gesichtspunkten hin bereitet worden ist. Auf der einen Seite walten die Arbeiten vor, die einen sozusagen seelischen Wert haben, durch das, was sie enthalten: Beethovens Violinkonzert, Mozarts Requiem, Bruckners Neunte Symphonie etc. gehören hierher. Auf der anderen Seite sind es die kostbarsten Inkunabeln, alte Pergamentbände, mit den erstaunlichsten Bildern geschmückt. So enthält eine Prachthandschrift des 15. Jahrhunderts gar ein großes Bild des Bergbaues in Kuttenberg in Böhmen.

Ein Hochzeitskantus von Orlando di Lasso enthält wertvolle Bilder des Meisters Riccardo di Genova und auch die Partituren der drei komponierenden Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Karl VI. sind mit kostbaren Initialen geschmückt.

Das älteste Stück der Sammlung ist ein kleiner Pergamentfetzen aus dem Papyrus Rainer (Zeit von Christi Geburt), der nichts Geringeres enthält als ein Stück von den Chören zum Orestes des Euripides. Das frühe Mittelalter ist nicht vertreten; zeitlich am nächsten sind die ersten Notendrucke: ein Inkunabel von Johannes Gerson, ein Typendruck von Peter Treibenreif. Es kommen nun Claudio Monteverdi, Benedetto Marcello, Scarlatti mit einigen Werken, dann Josquin und Palestrina, worauf man mit Glucks „Telemach" in die eigentlich klassische Zeit eintritt. Auch sein Todfeind Piccini fehlt nicht.

Zwei Söhne Bachs, Emanuel und Friedemann, sind vertreten, Haydns Bruder Michael, endlich Haydn selbst mit der Volkshymne, datiert vom 28. Januar 1797, und mit dem „Imprimatur" versehen. Von Mozart war schon die Rede: aber auch von Salieri ist eine Oper da, „Der Rauchfangkehrer". Schuberts Manuskripte sind fast alle ins Schubert-Museum gewandert, doch sind einige Lieder von ihm hier ausgestellt. Mit Meyerbeer, Paganini, Cherubini tritt man in die neue Zeit ein und gelangt zu Bruckner, zu Liszts Wiegenlied und Hugo Wolfs „Corregidor".

Eine Reihe interessanter Bilder und Briefe fesseln das Auge: da ist ein Stammbuch Beethovens, ein Empfehlungsbrief Haydns für Eybler, Briefe von Hector Berlioz. Alte Lautenbücher sind da, darunter das des Oktavian Fugger, das erste „italienische Liederbuch", aber nicht etwa von Hugo Wolf, sondern von Jakob Regnart, und eine ganze Reihe anderer Kostbarkeiten, die man am liebsten einzeln beschreiben möchte, so schön sind sie. Für den Musikhistoriker ist eine Fülle von Anregung hier vorhanden, aber auch der Laie wird sich dem Eindruck des Raumes nicht entziehen können, der noch viel schöner scheint als sonst, seit er von einer so musikalischen Atmosphäre gleichsam durchtränkt ist. **L. Andro.**

---

# Emanuel Schikaneder.

## Zu seinem 100. Todestage (gest. am 21. September 1812).

Die Stätte, in deren Bereich voreinstens Schikaneder wirkte, bietet heute den Anblick eines von hastigem Getriebe erfüllten großstädtischen Viertels. Vor dem ungeheuren „Freihaus", das schon dem Schicksal der Demolierung verschrieben ist, breitet sich Wiens größter Obst- und Gemüsemarkt aus, in schmalem Einschnitt poltern die Züge der Stadtbahn hin und wieder. Das „Theater an der Wien" ist umgebaut und trägt die Fassade eines vielstöckigen Wohn- und Geschäftshauses. Wem das Getümmel der Tausende von Menschen, der zahllosen Fuhrwerke und Straßenbahnwagen zu arg wird, der kann aber leicht, in eine ruhigere Seitengasse tretend, die ältesten Teile des Theatergebäudes beschauen mit dem Eingang, über dem die Steinfigur Schikaneders als Papageno thront, oder jenseits des überwölbten Wienflusses sich in den weiten Höfen des alten Freihauses ergehen und von dem kleinen Theater träumen, das einst, von blühenden Bäumen umgeben, hier stand und auf das unser Mozart seine Hoffnungen setzen mußte.

Auf immer bleibt Schikaneders Name mit der „Zauberflöte" verknüpft und die Entstehungsgeschichte dieser Oper ist nur verständlich, wenn man den fürchterlichen Kampf kennt, den die deutsche Oper in Wien gegen Ende des 18. Jahrhunderts gegen ihre italienischen Feinde zu führen hatte. Ein Mozart war diesen Verhältnissen — die sich noch sehr verschlimmert hatten seit den Tagen, in denen eine „Entführung aus dem Serail" entstehen konnte — gegenüber wehrlos, und es ist Schikaneders jetzt ja ziemlich unbestrittenes Verdienst, dem deutschen Meister, mit dem er von Salzburg her gut befreundet war, mit seiner Bühnen- und Menschenkenntnis praktisch und energisch beigestanden und ihm die Komposition einer deutschen Oper ermöglicht zu haben. Ueberhaupt erscheint uns Schikaneder nicht mehr als der Popanz, als der er lange Zeit gegolten hat; wir wissen heute, daß er neben mancher schlechten Eigenschaft auch manchen Vorzug hatte und daß er für die Entwicklung des Theater- und insbesondere des Bühnenwesens von großer Bedeutung war.

Das Lebensbild dieses interessanten Mannes aufrollen, heißt eigentlich eine Art Künstlerroman erzählen. Nur unter den eigenartigen damaligen Verhältnissen war eine derartige Laufbahn möglich. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Regensburg als das Kind armer Leute geboren, wurde Schikaneder ein Musiker, schlug sich als wandernder Geiger durch das Leben und trat endlich als Schauspieler einer wandernden „Schmiere" bei. Sogleich entdeckte er ungeahnte Talente in sich: er schreibt Singspiele, die er selbst in Musik setzt; er wird ein Sänger und Tänzer, ist bald das Faktotum der Truppe, und nachdem er das Publikum genug studiert hatte, versucht er sein Glück als Prinzipal einer eigenen Gesellschaft. Auf seinen Wanderzügen durch ganz Deutschland und Oesterreich bot Schikaneder die verschiedenartigsten wertvollen Leistungen. Selbst ein vielseitiger Schauspieler, griff er als Regisseur und Direktor alles, was die Gegenwart an Aktuellem bot, auf, um daran anzuknüpfen. So war er, der seine ursprüngliche Unbildung durch Selbstunterricht zu verbessern gesucht hatte, einer der ersten Prinzipale, die das erwachende Verständnis der Deutschen für die Dramen Shakespeares kräftig unterstützten. Wir wissen aus Goethes „Wilhelm Meister", wie faszinierend in den siebziger Jahren die Erkenntnis des Hamlet-Problems wirkte — der „Hamlet" wurde eine von Schikaneders Glanzleistungen und er selbst den besten Hamlet-Darstellern gleichgehalten. In Wielands und Eschenburgs Uebersetzung, in Schröders Bearbeitungen, wohl auch in der Uebertragung eines oder des andern dilettierenden „Theaterfreunds", lernte Emanuel die Werke des Briten kennen — wie mußte die Wunderwelt des größten Bühnendichters aller Zeiten auf den Sinn des bei aller Erfahrung im Grunde naiv gebliebenen Schikaneder wirken, der ja doch bei all seiner Plumpheit durch eine wunderbare Gabe für die Bühnenwirkung ausgezeichnet war! Hier lernte Schikaneder kennen, was den deutschen Dramen seiner Zeit mangelte: die überwältigenden Massenszenen, die wunderliche Mischung von Ernst und Humor, die Gespenstererscheinungen und Zaubereien, die sich in die Handlung ganz natürlich einzufügen scheinen. Verbindet nicht ein Zug geheimnisvoller Verwandtschaft „Die Zauberflöte" mit dem „Sommernachtstraum"? Und wer kennt den „Sturm" und denkt nicht bei Sarastro an Prospero, bei Pamina an Miranda, bei Monostatos und Papageno an Kaliban und Trinkulo? Ja, lebt nicht in Pamina mit dem Dolch eine Reminiszenz an Julia?

Unter mancherlei wechselvollen Schicksalen, schwankend zwischen Reichtum und Armut, zwischen Erfolg und Zusammenbruch, entwickelte sich Schikaneders Lebenslauf doch in aufsteigender Linie. Seine Aufführungen fremder und selbstgeschriebener Soldaten- und Ritterstücke, Singspiele und Volksdramen machten von sich reden; die Versuche großer Massenwirkungen im Freien, auf einem Naturtheater, führten ihn wohl zur Uebertreibung, beruhten aber im Grunde auf einem Gefühl von gesundem Realismus; Absonderlichkeiten wie ein Stück, in dem lauter „Vogelmenschen" auftraten, schadeten ihm nur vorübergehend. (Man sieht wieder, alles schon dagewesen, Naturtheater und Tierstück.) Kaiser Joseph II. wurde auf ihn aufmerksam, gab ihm die Bewilligung zum Bau eines Theaters in Wien und so wurde Schikaneder 1789 ein *Wiener* Theaterdirektor und blieb es zunächst bis 1801 in dem kleinen Theater im Hofe des „Freihauses" und von da ab in dem nach seinen Ideen erbauten, groß angelegten „Theater an der Wien". Mit seinen Possen, in denen eine neugeschaffene komische Figur, der „dumme Anton", ihr Wesen trieb; mit seinen Volksstätten, in denen er das Wiener Leben und Treiben sehr realistisch auf die Bretter brachte; endlich mit seinen alles bisher Dagewesenen übertrumpfenden Zauber- und Märchenopern gewann er das Publikum völlig für sich: er hat das Singspiel mit der Zauberei, das volkstümliche Märchenspiel mit der Musik verbunden

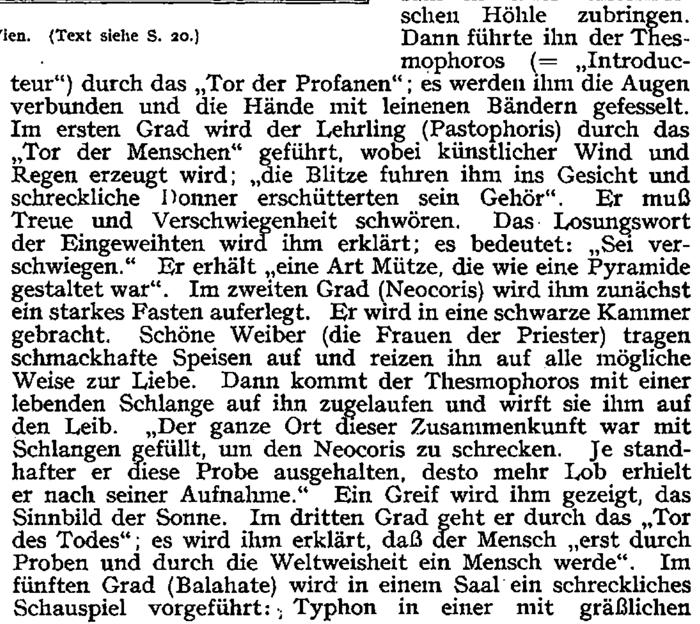
und wir können die Vorbilder der romantischen Opern zum großen Teil unter seinen Werken finden — die ja, so sehr man ihren poetischen Wert tadelte, in Bearbeitungen oder in der Originalgestalt in ganz Deutschland gegeben wurden. Schikaneders Oper „Der Spiegel von Arkadien“ gehörte (auch unter dem Titel „Die neuen Arkadier“) seinerzeit zu den bekanntesten Stücken, und daß Süßmayer, der Freund und Schüler Mozarts, diese Oper komponiert hat, entkräftet wohl am besten die unsinnigen Vorwürfe, die Schikaneder von der Nachwelt gemacht wurden. Auch andere Musiker, unter ihnen Beethoven, verbanden sich willig mit Schikaneder und schon aus Achtung vor diesen Meistern müssen wir uns hüten, Schikaneder leichthin einen Lumpen zu nennen.

Später traf Schikaneder das traurigste Schicksal. Er überlebte seinen Ruhm. Allerhand Ausgeburten seiner Phantasie machten ihn lächerlich, das Publikum verließ ihn und jubelte neuen Lieblingen zu; so kam zum Größenwahn eine sich steigernde Menschenfeindschaft, die endlich zum Wahnsinn führte. In grossem Elend ist Emanuel Schikaneder 1812 als ein Verblödeter gestorben, bis zum Ende treu gepflegt von seiner Frau, die ihren einstigen Leichtsinn reuig wiedergutzumachen suchte. Von all den vielen „Freunden“, die der göttliche Mozart auf seinem Lebens- und Leidensweg gefunden hat, ist Schikaneder derjenige, über den am meisten gefabelt und gelästert wurde, und vielleicht gerade einer von den wenigen, die es ehrlich mit Mozart gemeint haben. Jahns Mozart-Biographie ist gewiß ein monumentales Werk gewesen, allein das Kapitel über „Die Zauberflöte“ bedarf einer gründlichen Richtigstellung. Nur auf Grund der zeitgenössischen Verhältnisse ist Verständnis und Beurteilung dieses Werkes möglich. Man muß sich hüten, einen modernen Maßstab an frühere Zeiten zu legen; allzuleicht erscheint dann minderwertig, was von den Beteiligten damals ernst, ja groß gedacht wurde. Den richtigen Weg zum Verständnis für Mozarts Persönlichkeit und die Bedeutung, die den Zeitverhältnissen als einem Rahmen um diese künstlerische Persönlichkeit zukommt, hat uns Eduard Mörike gewiesen, der in seiner Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag“ den Meister nicht isoliert, sondern im Zusammenhang mit seiner Zeit vorführt. Wir tun nicht Schikaneder, sondern vor allem Mozart schweres Unrecht, wenn wir von der „Zauberflöte“ sagen, Mozart sei mit diesem Bänkelsängerstück, das er mit Widerwillen für ein Vorstadttheater schrieb, einem ausbeuterischen Lumpen aufgesessen. Solch einer war Mozart wahrlich nicht; selbst durch einen solchen Irrtum hätte er die Kunst entwürdigt. Damals eine deutsche Oper zu schreiben, die mit bleibendem Erfolg in Wien aufgeführt werden könnte, das war keine leichte Sache und Mozart war sich dieser Schwierigkeiten wohl bewußt: die bittersten Erfahrungen hatten ihn zu dieser Erkenntnis geführt. Mozart und Schikaneder waren schon 1780 in Salzburg in zweifacher Weise miteinander verknüpft. Erstlich waren sie beide gesellige Naturen, die den Reiz der Stunde auszukosten vermochten, unbekümmert um die drohenden Schatten der Zukunft — so manchen frohen Tag verbrachte Schikaneder mit Mozarts Familie in gemeinsamem „Bölzelschießen“ —, zweitens aber war der Theatermann jederzeit geneigt zu jeglichem künstlerischen Experiment und die Musik, die Mozart in Salzburg zu dem von Schikaneder aufgeführten Schauspiel „Thamos, König in Aegypten“ schrieb, ist sicherlich in gemeinsamer Arbeit, d. h. unter steter Beratung mit dem Freunde, geschaffen worden.



Ein Gluck-Denkmal für Wien. (Text siehe S. 20.)

In Wien hatten sich Mozart und Schikaneder wiedergefunden; Mozart lebte in den denkbar schlechtesten Verhältnissen, und selbst wenn wir wirklich Schikaneders Charakter gering schätzen, müssen wir zugeben, daß er ein tüchtiger Musiker war, der Mozarts hervorragende Bedeutung wohl zu schätzen wußte, und daß er bei seiner mannhaften deutschen Gesinnung das Elend des deutschen Meisters in der verwelschten Stadt als eine wirkliche Demütigung empfand. In alledem lag genug Einigendes und es wäre wirklich absurd, anzunehmen, Mozart hätte dem Freunde Mißtrauen oder gar Verachtung entgegengebracht. Auch die Freimaurerei hat die beiden verbunden und die Quellen für den Operntext, der als die Frucht aller dieser Erlebnisse und Zustände entstand, haben wir wohl außer im „Oberon“ und dem eben erwähnten „König Thamos“ wohl nicht nur in Schikaneders Theaterrepertoire zu suchen, sondern wohl ebensosehr in der Bibliothek der Loge „Zur gekrönten Hoffnung“. Da mögen sich außer Terrassons Roman „Sethos“ und andern großen Werken zahlreiche kleinere Broschüren befunden haben, in denen die Gebräuche der Freimaurer auf geheimnisvolle altägyptische Weihen zurückgeführt wurden. Von daher stammt aber auch die tiefe Symbolik, die der schönste Vorzug der „Zauberflöte“ ist und die jedenfalls mehr auf Mozarts durchgeistigender Mitarbeit beruht als auf Schikaneders mehr den äußeren Effekt berechnenden Plänen. Um zu zeigen, wie die Handlung der „Zauberflöte“ ganz und gar aus dieser freimaurerischen Literatur herausgewachsen ist, will ich hier eine Broschüre erwähnen, die mir der Zufall kürzlich in die Hände spielte. Sie trägt den Titel „Crata repoa oder Einweihungen in der alten geheimen Gesellschaft der Egyptischen Priester“ und ist ohne Ortsangabe im Jahre 1785 gedruckt. Nach diesem Büchlein wurde der Aufnahme heischende zunächst zweimal zurückgewiesen, erst die dritte Werbung hatte Erfolg. In der Zeit der Vorbereitung durfte er keinen Wein und nur gewisse Speisen genießen und mußte viele Monate einsam in einer unterirdischen Höhle zubringen. Dann führte ihn der Thesmophoros (= „Introducteur“) durch das „Tor der Profanen“; es werden ihm die Augen verbunden und die Hände mit leinenen Bändern gefesselt.



Im ersten Grad wird der Lehrling (Pastophoris) durch das „Tor der Menschen“ geführt, wobei künstlicher Wind und Regen erzeugt wird; „die Blitze fuhren ihm ins Gesicht und schreckliche Donner erschütterten sein Gehör“. Er muß Treue und Verschwiegenheit schwören. Das Losungswort der Eingeweihten wird ihm erklärt; es bedeutet: „Sei verschwiegen.“ Er erhält „eine Art Mütze, die wie eine Pyramide gestaltet war“. Im zweiten Grad (Neocoris) wird ihm zunächst ein starkes Fasten auferlegt. Er wird in eine schwarze Kammer gebracht. Schöne Weiber (die Frauen der Priester) tragen schmackhafte Speisen auf und reizen ihn auf alle mögliche Weise zur Liebe. Dann kommt der Thesmophoros mit einer lebenden Schlange auf ihn zugelaufen und wirft sie ihm auf den Leib. „Der ganze Ort dieser Zusammenkunft war mit Schlangen gefüllt, um den Neocoris zu schrecken. Je standhafter er diese Probe ausgehalten, desto mehr Lob erhielt er nach seiner Aufnahme.“ Ein Greif wird ihm gezeigt, das Sinnbild der Sonne. Im dritten Grad geht er durch das „Tor des Todes“; es wird ihm erklärt, daß der Mensch „erst durch Proben und durch die Weltweisheit ein Mensch werde“. Im fünften Grad (Balahate) wird in einem Saal ein schreckliches Schauspiel vorgeführt: Typhon in einer mit gräßlichen

Flammen erfüllten Höhle. Eine „Nachricht" belehrt ihn: „Das Feuer ist eines der schrecklichsten Elemente, ohne welches doch in der Welt nichts ausgerichtet werden könnte." Im sechsten Grad — „Astronomus vor der Pforte der Götter" — wird der Lehrling zurückgeführt, viele Stufen hinunter zu einer Höhle, die mit Wasser angefüllt ist; der Demiurges — der „oberste Aufseher der Gesellschaft" — zeigt ihm die Leichen der „Verräter der Gesellschaft", und warnt ihn vor den Astrologen als den „Urhebern des Aberglaubens und falschen Lehrern des Volkes". Endlich ist er ein „Propheta oder vielmehr Saphenath Pancah, ein Mann, der die Geheimnisse weiß".

Hier finden wir eigentlich der Essenz nach alles vereinigt, woraus sich das Seltsame und Geheimnisvolle der „Zauberflöte" zusammensetzt. Nun muß man bedenken, daß infolge der von Kaiser Joseph II. gewährten Preßfreiheit Hunderte solcher Broschüren entstanden und jedermann frei zugänglich waren. Es lag im Zug der Zeit, daß auch Nichtfreimaurer sich für derlei geheimnisvolle Gesellschaften interessierten und es wird daher wohl anzunehmen sein, daß dem Publikum jener Zeit gerade manches vertraut und geläufig war, was uns heute absonderlich erscheint. Aber nicht nur im Inhalt, auch in der Form ist der Text der „Zauberflöte" von der Freimaurerei beeinflußt worden. Man vergleiche mit Schikaneders Versen das folgende „Logenlied" (es steht im Wiener „Journal für Freymäurer" 1785, S. 116):

Die ihr einem neuen Grade
Der Erkenntnis nun euch naht,
Wandert fest auf eurem Pfade,
Wißt, es ist der Weisheit Pfad.
Nur der unverdross'ne Mann
Mag dem Quell des Lichts sich nah'n!

Wer sich die Mühe nimmt, in dieser Wiener Freimaurerliteratur der achtziger Jahre zu blättern, wird finden, daß die „plumpe Sprache", die man Schikaneder immer persönlich vorwirft, nichts anderes ist als die gewohnte stilistische Form der Logengedichte. Aber auch Mozart hat entschieden in seiner letzten Oper freimaurerische Ideale gesehen. Der Beweis dafür liegt z. B. darin, daß er dieselben charakteristischen Zusammenstellungen und Mischungen von Instrumenten, die er in seiner „Maurerischen Trauermusik" verwendet hatte, auch in der „Zauberflöte" wieder verwertet. Der arme Meister mag wohl überhaupt in den letzten Jahren seines Lebens in der Symbolik und Geheimnisfülle der Freimaurerei Ersatz gesucht und gefunden haben für gar manche Enttäuschung und verlorene Mühe.

Durch seine Verbindung mit Mozart ist Schikaneders Name unsterblich geworden. Aber auch ohne diese persönliche Verbindung müßte die Musik- und Theatergeschichte diesen Namen immer mit Ehren nennen als den eines Mannes, der in einer Zeit der Uebergänge und schwerer Kämpfe gegen die Ausländerei dem bedrängten Deutschtum nach Kräften beistand und auch das Seine dazu beitrug, die deutsche Bühne auszugestalten und zu vervollkommnen.

**Dr. Egon v. Komorzynski (Wien).**

# Einweihung und Eröffnung der Stuttgarter Hoftheater.

DIE Einweihungsvorstellungen der prachtvollen neuen Stuttgarter Hoftheater, über die wir unsere Leser in Heft 24 des vorigen Jahrgangs in Wort und Bild unterrichtet haben, sind glänzend verlaufen. Schon äußerlich dokumentierte sich das Interesse der ganzen deutschen Theater- und Künstlerwelt in der außerordentlichen Teilnahme von Besuchern. Ein Stab von Intendanten, Schriftsteller, Musiker, Theaterdirektoren, Kritiker, Journalisten waren in die schwäbische Residenz gekommen, um Zeuge der Eröffnung der neuen Theater zu sein, und ihre künstlerischen und technischen Vorzüge kennen zu lernen. Wichtiger aber als diese Teilnahme ist die Meinung der Besucher. Setzten sie sich auch aus verschiedenen Elementen der großen Theater- und Künstlergruppe zusammen, so fiel das Urteil trotzdem einstimmig aus. Private wie Preßäußerungen hatten über Rede und Schrift das Motto gesetzt: Gelungen! Und diese seltene Einmütigkeit über unsere neuen Theater entspringt diesmal offenbar nicht dem Bedürfnis nach den üblichen Höflichkeitsfloskeln und Festartikeln bei besonderen Anlässen, sondern der ganze Ton der Kritik deutete darauf hin, daß es ihr mit ihrem Lobe ernst war. Zweifellos werden die Stuttgarter Bühnen für die nächste Zeit die volle Aufmerksamkeit der Theaterwelt auf sich lenken und in vielen Stücken vorbildlich einwirken.

Der erste Abend brachte uns am 14. September ein Festspiel im Großen Hause. Von einer einheitlichen Aufführung war abgesehen worden; man wollte dem eigenen Charakter der ersten Vorstellung Rechnung tragen, und gleichzeitig die Bühne in ihrer Leistungsfähigkeit von verschiedenen Seiten aus zeigen. Und diese Absicht hat ihren Zweck nicht verfehlt. Die Szene, in der ein ganzes Theater (das ehemalige Stuttgarter Lusthaus) mit Logen, Bühne und davor liegendem Orchester in eine Glockengießerwerkstatt verwandelt wird, verblüffte durch die Schnelligkeit der Ausführung. Die Wandeldekoration klappte tadellos. Die Umrahmung der Bühne mit den verschiebbaren Türmen hob das innere Bild plastisch heraus. Das Festspiel selber ist besser als die zu ähnlichen Gelegenheiten inszenierten Vorgänge. Das Vorspiel auf dem Theater (Faust) beginnt, dann folgen in der Wandeldekoration die Ansichten der Häuser und die Huldigungsszene (sehr diskret) für das Königspaar; darauf ein reizender Akt aus Jommellis Oper „Vologeso", der, wie erwähnt, einen Teil des früheren Lusthauses im Innern mit Bühne und Orchester, Solisten und Ballett, sowie Zuschauer auf die Szene brachte. Schillers (inszenierte!) „Glocke" war ein notwendiges Zugeständnis an die Schwaben und „unsern" Schiller. Der die Szene beschließende Choral „Nun danket alle Gott" mit Frauenstimmen aus der Höhe des der Bühne gegenüberliegenden Amphitheaters, zu dem als cantus firmus Schillings eine prachtvolle Orchesterbegleitung geschrieben hat, wirkte mit dem Glockengeläute sehr stimmungsvoll. Der Meistersingerschluß war das Ende des ersten Teiles; die glänzend inszenierte Reichstagsszene aus Demetrius bildete den zweiten Teil; zwischen beiden fand Empfang im Foyer statt. In die Regie teilte sich Gerhäuser (Opernregisseur), Stephani und Meery. Dirigent war Generalmusikdirektor *Max v. Schillings*, dessen Partitur mit Gelegenheitsmusik nichts zu tun hat. Besonders gilt das von den selbständigen Musikstücken, wo der Komponist frei walten durfte und nicht durch vorgeschriebene Themen wie Volkslieder und Nationalhymne gebunden war. Aber auch diese sind in der das ganze Festspiel verbindenden Musik geschickt verwertet und originell behandelt. Prachtvoll ist die Einleitung, die eine Steigerung bringt, wie sie eben nur Schillings gelingt. Unser Faksimile der (übrigens prachtvoll geschriebenen) Originalpartitur bringt eine Seite mit Hauptthemen und einem Choral. Zweifellos wird der Komponist seine Musik nicht mit dem Festspiel verschwinden lassen, sondern die entsprechenden Teile anderweitig verwerten. Schillings' Komposition machte starken Eindruck.

Die Eröffnungsvorstellung im Kleinen Hause, eine Matinee am Sonntag den 15. September, spielte sich äußerlich im gleichen Rahmen wie im Großen Hause ab. Auf der Bühne sah man einen Akt der „Journalisten" und den dritten Akt aus „Figaro", der in der künstlerischen Gestaltung durch *Bernhard Pankok* allgemein entzückte. Es ist nun die dritte Oper von Mozart, die Prof. Pankok für die Stuttgarter Hoftheater (er steht in einem festeren Verhältnis zu ihnen) entworfen hat (hergestellt sind sie in dem Theateratelier unter Leitung von Prof. *Plappert*). Die „N. M.-Z." hat, wie auch diesmal, Bilder aus „Don Juan" (Heft 6, Jahrgang 1910) und „Entführung" (Heft 9, Jahrgang 1911) gebracht. Die neue Inszenierung zum „Figaro" ist Pankok hervorragend gelungen. Wieder ist es das schöne Spiel der Farben, der Kostüme und der Dekorationen, was das Auge erfreut. (Leider können wir diese prächtig instrumentierte Farbensymphonie in unseren Bildern nicht wiedergeben.) Und Pankok gestaltet aus dem Geiste der Musik Mozarts heraus. Sein Rokoko trägt bei stilistisch-echtem Eindruck die Freiheiten künstlerischen Schaffens. Ein mächtiger grüner Vorhang mit fast übergroßen gräflichen Wappenzeichen in Gold — er schließt im dritten Akt zunächst die Vorderbühne vom eigentlichen Festsaal ab — ist von ganz besonderem, phantastischem Reiz. Die große Bühne gestattete wirksame Perspektiven. Der Reichtum des Rokoko kommt in wirklich außerordentlicher Weise zur Geltung. Wert ist auch auf die äußere Szenerie gelegt worden. Der Blick vom Garten des vierten Aktes in ein (ans Isartal gemahnendes) Flußtal hebt das szenische Bild. Ebenso ist die Aussicht vom Zimmer der Gräfin im Schlosse — es ist auf einem Hügel liegend gedacht — auf ein liebliches Tal und Dörflein stimmungfördernd. Die Bilder an den Wänden sind gleichfalls „Originale", d. h. von Meister Pankoks Hand gemalt. Jede Kleinigkeit der Szene und nicht weniger der Kostüme ist genau bedacht und mit feinem Stilgefühl empfunden. Es kommt dabei etwas ganz Eigenartiges, Neues, außerordentlich Fesselndes und Erfreuendes in die Szene, der Rahmen zu Mozarts unsterblichem Meisterwerke ist würdig ausgefallen. — In der Aufführung zeichneten sich unter Hofkapellmeister *Bands* Leitung *Weil* als Graf, *Hedy Iracema-Brügelmann* als Gräfin, *Swoboda* als Figaro und *Ida Hanger* als Susanne in den Hauptrollen aus. — Eine szenisch wundervolle Aufführung war auch die des „Lohengrin", womit das Große Haus nach der Festvorstellung eröffnet wurde. *Gerhäuser* hat sich als Regisseur dabei besonders hervorgetan. Leider folgte, als erste Novität, *Puccinis* unglückselige „Tosca", ein Schauerdrama schlimmer Art, auf das sämtliche „Kientöppe" mit stillem Neid blicken können. Wie ist es möglich, dies Sammelsurium von Geschmacklosigkeit und Brutalität

heute noch aufzuführen?. Und Puccinis Musik ist zum größten Teil ebenfalls schwach. Erfreulicherweise hat der Komponist musikalisch-dramatischer Miniaturen, rührender Szenen und exotisch pikanter Reize sich in „Bohème“ und „Butterfly“ später von der „Tosca“ entfernt. Die große dramatische Linie liegt ihm sicher nicht; sein Pathos ist von typisch-neuitalienischer Art, die des Charakters entbehrt, weit verschieden von der derben Bodenständigkeit der „Cavalleria“. — Lortzings „Undine“, diese bei aller Bescheidenheit und Naivität der musikalischen Gestaltung doch so echte und deutsch empfundene Oper — wenn sie auch stilistisch infolge der (schwächlichen) Verwendung von Mitteln der „großen Oper“ nicht ganz einheitlich ist — machte den Mißgriff der Tosca-Aufführung wieder wett. Unter Drachs Leitung gab es mit *Weil, Erb, Marga Junker-Burchardt, Swoboda, Meader* eine musikalisch fein abgetönte Aufführung. *Gerhäusers* Regie ließ wahre Wunder der neuen Bühnentechniken spielen und zog alle Register, ohne die Zauberoper Lortzings zu ersticken. Die „Undine“ hatte bisher den größten Publikumserfolg.

Jedesmal waren die Häuser bis jetzt ausverkauft, eine in Stuttgart unerhörte Tatsache, an die wohl auch Optimisten nicht geglaubt hatten, und an die sich anderseits die bekannten ältesten Leute nicht erinnern können. Hoffentlich geht's in dem Tempo weiter! Bei Stuttgarts Einwohnerschaft liegt nun nicht in letzter Linie die Entscheidung der Frage, ob die schwäbische Residenz die Führung ganz übernehmen soll. In Süddeutschland hat sie, was das Repertoire und künstlerisch vorbereitete Aufführungen anbetrifft, die Hegemonie an sich gerissen. Nun sollten die dafür verantwortlichen Stellen uns nicht etwa einen Strich durch die Rechnung machen, sollten vielmehr jetzt, im entscheidenden Moment, d i e Mittel bewilligen, die nötig sind, um noch einige e r s t e Sänger zu engagieren. Beim Festbankett wurde in mehr als einer Rede aus berufenem Munde betont, daß an



**Manuskriptseite a. d. Partitur der Festspielmusik von Max Schillings, komponiert zur Einweihung der Stuttgarter Hoftheater.**

der Spitze von Stuttgarts Hofbühne die rechten Männer stehen. Nun gebt diesen Führern auch die ausreichenden Truppen, und Stuttgarts Sieg wird nicht ausbleiben. Die Mittel, zur rechten Zeit auf großzügige Art bereitgestellt, haben immer noch auf der Welt reichlich Zinsen getragen, wogegen selbst Vortreffliches nicht ganz zur Geltung kommen kann, wenn am anderen Orte die Kräfte nicht voll eingesetzt werden. *O. K.*

# Die Münchner Festspiele.

## Generalintendant Frh. v. Speidel †. — Die Kapellmeister-Frage.

### Von PAUL EHLERS (München).

ZUM zweiten Male, seit *Felix Mottl* von dieser Erde und damit vom Münchner Hoftheater geschieden ist, haben wir unsere Mozart- und Wagner-Festspiele begangen. Mitten in sie hinein fiel der Tod *Alberts Freiherrn v. Speidel*, des Generalintendanten der Hofbühnen und der Hofmusik Münchens. Um sein Wirken gerecht zu würdigen, muß man zweierlei in die Rechnung seines „Soll und Haben" setzen: erstens, daß er, der bis zu seiner Berufung in die Hof- und Kunststellung Militär gewesen war, den Posten des Theaterintendanten als Dilettant antrat; zweitens, daß ihm als Hauptziel seiner Tätigkeit die finanzielle „Sanierung" der Hoftheater gesetzt ward. Man sagte ihm nach, daß er musikalisch sei und gut Klavier spiele; das mochte wohl den Regenten, bei dem er in hoher Gunst stand, bestimmt haben, ihm die verantwortungsreiche Bürde aufzuladen; Prinzessin Therese von Bayern, die er auf einer ihrer Auslandsreisen begleitet hatte, soll seine Berufung besonders warm befürwortet haben. In einem hatte sich der Regent, als er am 1. Oktober 1905 Freiherrn v. Speidel das von Ernst v. Possart kurz zuvor verlassene Amt übertrug, sicher nicht getäuscht, darin nämlich, daß er als echter Edelmann und außerordentlich pflichttreuer, unermüdlich vorwärts strebender Beamter seinen Posten verwalten würde.

Es ist nur natürlich, daß sich der an den unbedingten militärischen Gehorsam gewöhnte neue Herr und die unter seinem Vorgänger ziemlich verwöhnten Künstler im Anfange nicht alsogleich verstanden, ebenso natürlich, daß seine Unerfahrenheit in Kunstdingen und insbesondere in dem verwaltungstechnischen Betriebe des Theaters gelegentlich Mißhelligkeiten und seltsame Verordnungen erzeugte. Aber Freiherr v. Speidel ließ nicht ab, an sich selbst zu arbeiten, er erwarb sich die nötige Erfahrung, er lernte das dem Bühnenkünstler eigentümliche Wesen begreifen, die Künstler wiederum lernten seinen offenen Charakter schätzen, und so kam, obschon auch in der Folge noch genug Unbegreiflichkeiten geschahen, endlich ein Verhältnis gegenseitigen Vertrauens zustande, das für die Disziplin am Hoftheater, wie für die künstlerische Entwicklung den Boden aufs beste bereitete. Ein wertvolles Ergebnis seiner Intendantenzeit ist zweifellos die von Mottl und ihm allmählich geförderte strengere Pflichtauffassung namentlich der Opernmitglieder gegen das Institut, dem die meisten letzten Endes Namen und Stellung verdankten. Der heillose Wirrwar der Gastspiele, der sowohl die künstlerischen als auch die finanziellen Grundlagen des Hoftheaters zu untergraben gedroht hatte, hörte immer mehr auf, und gegenwärtig herrschen darin bei uns gute Zustände. Im übrigen ist allerdings seine Verwaltung auf dem Gebiete der Oper durch keinerlei besondere Taten ausgezeichnet. Er hatte das Glück, in Mottl einen überragenden Dirigenten, dem als einem der wenigen das Epitheton genial in Wahrheit zuerkannt werden konnte, als Leiter der Oper zu besitzen. Ob er zwar diesen Mann seiner ganzen Bedeutung nach erkannt hatte, ob er nicht etwa in ihm mehr den Beamten, den ersten Kapellmeister, als den künstlerischen Ausnahmemenschen erblickte, das ist eine Frage, die nicht ohne weiteres bejaht werden darf. Es gibt kenntnisreiche, eingeweihte Beurteiler, die meinen, daß sich die Münchner Hofoper unter Mottls Regime viel freier und schöner würde entfaltet haben, wenn der Intendant seinem Hofoperndirektor nicht nur dem Titel nach, sondern tatsächlich die seiner Autorität entsprechenden Befugnisse eingeräumt hätte. Ich würde diesen Punkt nicht erwähnen, wenn man es jetzt beim Tode Speidels nicht für gut befunden hätte, dem toten Löwen noch einen Fußtritt zu versetzen und Mottl als Hofoperndirektor nachträglich für Dinge verantwortlich zu machen, die zu verhindern oder herbeizuführen gar nicht in seiner Macht stand, obgleich er sie nach außen hin mit seinem Namen decken mußte. Vielleicht wurde Freiherrn v. Speidel — und damit der Hofoper — zum Verhängnis, was ihn für den Posten des Intendanten gerade besonders geeignet hatte erscheinen lassen: seine musikalische Begabung. An seiner guten Absicht, an seinem lauteren, von der reinsten Pflichttreue geleiteten Willen zu zweifeln, haben wir jedoch kein Recht. Diese waren immer in ihm tätig; er erkannte auch recht wohl, wie ich aus eingehenden Unterredungen mit ihm weiß, Uebelstände, die Besserung erheischten, und würde gern mancherlei geändert haben, wenn er über die nötigen Geldmittel hätte verfügen können.

Sparsamkeit war, wie ich schon im Anfange gesagt gabe, das Motto, das über diesem Abschnitte seiner Lebensgeschichte stand. Er hat, vom Glücke wie kaum einer seiner Vorgänger begünstigt, in dieser Hinsicht die auf ihn gesetzten Erwartungen vollauf erfüllt. Das Hoftheater hatte unter ihm fette Jahre, und das „ausverkaufte Haus" war wenigstens in der Oper an der Tagesordnung. Der Zaubername Felix Mottl half ihm viel. Aber daneben verstand es Herr v. Speidel auch, freilich nicht immer ohne Unterdrückung der eigentlichen Kunstinteressen, die Neigungen des Publikums, sein Ergötzen an den Sentimentalitäten und Brutalitäten Puccinis zum Beispiel, kräftig zum Besten der Kasse auszunützen. Wertvolle Werke, wie Debussys „Pelleas und Melisande", wie „Der Barbier von Bagdad" von Cornelius oder „Benedikt und Beatrice" von Berlioz u. a. m., wurden dafür, wie es ja auch sonst in deutschen Landen der Brauch, dem Moloch Geld geopfert. Ueber die schädlichen Einwirkungen des Sparsamkeitsprinzips auf die Kunstpflege am Hoftheater habe ich im übrigen schon bei Gelegenheit der Festspiele des vorigen Jahres sattsam gesprochen und brauche mich hier wohl nicht zu wiederholen.

Die Münchner Hofoper findet, wie die Umstände nun einmal sind, ihre hauptsächlichste Aufgabe in der Pflege Mozarts und Wagners. Diese gute Ueberlieferung wurde auch unter Freiherrn v. Speidel beobachtet, leider auch die weniger gute, in der Aufführung zeitgenössischer Werke die Führerschaft andern Bühnen zu überlassen. Es ist sehr zu bedauern, daß die Aera Speidel und Mottl just auf diesem Gebiete einen Makel aufweist, den der Aussperrung der Opern *Hans Pfitzners* nämlich, einen Vorgang, worüber die Leser dieser Zeitschrift genügend unterrichtet sind; noch bedauerlicher fast will es mir scheinen, daß Freiherr v. Speidel keine Muße fand, das im ersten Unmut begangene und gewiß auch zu verstehende Unrecht späterhin wieder gut zu machen: Pfitzner steht in München immer noch auf dem Index. Hingegen ist dem entschlafenen Intendanten das gut zu rechnen, daß er das Prinzregententheater hin und wieder außer den Wagnerischen Dramen auch modernen Schöpfungen öffnete wie denn z. B. die von Dr. *Rudolf Siegel* ins Werk gesetzte private Aufführung von Pfitzners „Armem Heinrich" gerade durch die Noblesse Freiherrn v. Speidels sehr gefördert wurde. Auch daß er es nicht verschmähte, mit der Kunstkommission der freien Gewerkschaften zu paktieren, um im Hoftheater zahlreiche geschlossene Volksvorstellungen zu geben, ist ein großer Posten auf der Kreditseite seiner Rechnung.

In eine außerordentlich schwierige Lage versetzte ihn letzten Sommer der Tod Mottls. Es galt, für ihn Ersatz zu schaffen, und Freiherr v. Speidel ist gestorben, ohne das von ihm ersehnte Ziel erreicht zu haben, für das er viel Zeit und Sorge drangegeben hatte. Er glaubte, im Wiener Hofkapellmeister *Bruno Walter* den Mann gefunden zu haben, den München benötige. Vielleicht hätte er nicht so unrecht gehabt, wenn er in Walter nur eine schätzenswerte Ergänzung unseres Kapellmeisterbestandes gesehen und wenn Walter selbst nicht Aspirationen gehegt hätte, die seine Bedeutung übersteigen. Freiherr v. Speidel hatte auch nicht die Absicht, diesen Ansprüchen auf Machtvollkommenheit sogleich nachzugeben, und man kann ihn nicht tadeln, wenn er den jungen Wiener Kapellmeister Amt und Würde eines Generalmusikdirektors erst mit der Zeit sich erobern lassen wollte.

Wir haben nun inzwischen, da er zur Vorbereitung und Leitung der Münchner Festspiele auf fünf Monate von Wien beurlaubt wurde, ausreichende Gelegenheit gehabt, Walters Kapellmeistereigenschaften kennen und abschätzen zu lernen. Dieser bevorzugte Schüler Gustav Mahlers gehört zu jenen, die der große österreichische Dirigent nach seinem Vorbilde zu eiserner Arbeit, in rhythmischer Straffheit und musikalischer Subtilität erzog. Er ist in seiner Empfindung weicher, um nicht zu sagen sentimentaler, als sein Meister; wenn dieser schon vor — sicherlich von ihm selbst als richtig empfundenen — Eigenwilligkeiten dynamischer wie agogischer Natur nicht zurückschreckte, dabei doch aber, seiner trotzigen, über sich selbst hinausstrebenden Energie entsprechend, seinen Interpretationen den Zug ins Große zu wahren suchte, so verliert sich sein Schüler in Einzelheiten. Manche Episode gerät ihm dadurch vortrefflich, ebenso oft jedoch wird er in seinem Vortrage gewaltsam oder erlahmen ihm die Schwingen der Ausdruckskraft. Man fühlt sich von ihm auf Strecken hin gefesselt, dann wieder rauscht die Musik an einem vorüber, ohne daß man sich dessen bewußt würde, was sie in sich trägt und uns sagen will; einer sich während der ganzen Vorstellung unveränderlich gleich bleibenden Stärke des Eindruckes von seiner Interpretation kann ich mich kaum entsinnen, und wie mir, so ist es vielen andern

ergangen. Verwunderlich genug, daß bei diesem Tatsachenstande fast die gesamte Münchner „öffentliche Meinung" sich in einem Wortschwall von Lob erging, als wenn Walter der ersehnte Messias sei, als ob von ihm — von ihm allein in aller Welt! — der Münchner Hofoper das Heil kommen könne! In den Wind verhallt ist, so will es scheinen, was Felix Mottl als Evangelium unserer großen Meister gepredigt hat; die Gewalt seiner Auslegung ist über den steinigen Boden der Herzen wie ein Sturm dahingebraust, und ihre Spur findet sie nimmermehr. . . . Aber man hat Dinge lesen können, als wäre jetzt erst wieder die Zeit wirklicher Festspiele angebrochen. Der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig — dieses jahrtausendealte Wort möchte man denen zurufen, die über der unzweifelhaft vorhandenen äußerlichen Schönheit und Korrektheit der heurigen Festspiele vergaßen, was ihnen an innerem Gehalt mangelte. Fürwahr eine Aufführung unter Mottl, mochte sie auch einmal der äußeren Vollkommenheit entbehren, brachte Herz und Hirn in einen ungleich tiefer wühlenden Aufruhr, als es je eine der untadeligen Aufführungen unter Walter zu tun vermochte.

Man hält mir vielleicht vor, daß es unrecht wäre, einen jungen, erst werdenden Dirigenten in Vergleichung zu Mottl zu setzen, zu diesem Manne, der in der deutschen Kunst immer als eine außerordentliche Erscheinung leben wird. Aber dies ist nur der erzwungene Ausdruck der Notwehr gegenüber der Ueberschätzung, mit der man Bruno Walter hier begegnet, und sich gebärdet, als wenn dieser tatsächlich der einzige in Frage kommende Kapellmeister in ganz Deutschland und Oesterreich wäre. Ich selbst habe in den letzten Jahren sowohl in München als nach auswärts wohl mit am schärfsten die Mängel betont, die unsere Mozart- und Wagner-Festspiele entstellten, und ihre Beseitigung gefordert. Als einen der hervorstechendsten und folgenschwersten Fehler habe ich die ungenügende musikalisch-technische Vorbereitung der Festspiele bezeichnet, habe auch ihre Hauptursachen, vor allem den durch die ungenügende vierwöchige Ferienzeit hervorgerufenen Zeitmangel, entschieden genug dargelegt. Man müßte blind und taub oder grenzenlos ungerecht sein, wollte man nicht erkennen und anerkennen, daß die Mitwirkenden der Spiele heuer musikalisch unvergleichlich besser diszipliniert waren, als die letzten Sommer her. Der Dank hierfür gebührt sicherlich Bruno Walter, dessen Anordnungen durch Freiherrn v. Speidel wirksam und rückhaltlos unterstützt wurden. In unzähligen Proben hat er, die Kräfte aller aufs äußerste und rücksichtslos anspannend, das Orchester wie die Sänger gedrillt. Der hörbare Gewinn dieser bis ins kleinste dringenden Vorarbeit war beim Orchester ein seit *Ernst v. Schuchs* Leitung der Akademiekonzerte im vergangenen Winter ungewohnt stimmungsreines und penibles, außerdem sehr klangschönes Spiel, bei den Sängern eine durch die absolute Sicherheit in ihren Rollen erworbene schöne Freiheit der Darstellung und des Gesanges, die ihre Vorzüge manchmal überraschend hervortreten ließ. Das ist ein Vorteil, den wir nach den Erfahrungen der früheren Jahre gewiß freudig haben feststellen müssen, und man kann es begreifen, wenn etliche in der Freude über diesen kaum mehr erhofften äußeren Glanz unserer Festspiele in Walters Dirigieren mehr hinein hörten, als tatsächlich darin war; indessen ist es doch wohl ein Erfordernis der Kritik, daß sie zwischen technischen und geistigen Qualitäten zu unterscheiden vermöge. Man hätte an Walters Leistung genug zu rühmen finden können, und das mit vollem Recht, ohne in ihm den prädestinierten Führer unserer Hofoper begrüßen zu müssen.

Auch ist nicht zu übersehen, daß die sorgfältige Vorbereitung nur auf Kosten des physischen Vermögens der beteiligten Künstler ermöglicht wurde. Eine Anstrengung, wie sie Walter ihnen und sich selbst diesmal zumutete, kann immer nur als Ausnahme gelten; auf Grund einer solchen bis zum Aeußersten gehenden Ausnützung der Kräfte hätten auch unsere eigenen Kapellmeister andere Vorstellungen zustande gebracht — nur wäre ihnen, als den täglich gewohnten Herren, eine solche Arbeitsweise kaum erlaubt worden. Es war bei Mottl zu einem sehr großen Teil die wohlwollende Rücksichtnahme auf die Leistungsfähigkeit seiner Künstler, was ihn bewog, die Vorbereitung auf das Notwendigste zu beschränken. Für die Zukunft bleibt die unumstößliche Forderung bestehen, daß zum Zwecke der gründlichen Vorbereitung der Festspiele und zugleich der ausgiebigen Erholung der Mitwirkenden die Ferien der Hofoper verlängert werden. Welche Anstrengungen z. B. das Hoforchester in den letzten Monaten zu ertragen hatte, ist kürzlich erst in dieser Zeitschrift von Prof. Heinrich Schwartz geschildert worden.

Auf eine eingehende Beurteilung der einzelnen Vorstellungen darf ich nach dieser Schilderung des allgemeinen Eindruckes wohl um so eher verzichten, als sich die Leistungen unserer einheimischen Kräfte wie der Gäste im allgemeinen in dem auch den Lesern dieser Zeitschrift bekannten Rahmen hielten. Als eine außerordentlich wertvolle Bereicherung sei der Wotan *Paul Benders*, eine im Gesang und Darstellung gleich wundervolle, geistig bedeutende Verkörperung des unglücklichen Gottes, gerühmt. Auch *Knote*, unseren vielgeliebten Heldentenor, möchte ich besonders nennen, weil er in der von *Röhr* geleiteten, durchaus mit Münchner Ensemble aufgeführten und daher prächtig abgerundeten Vorstellung uns einen so jugendlich feurigen Stolzing bescherte, wie wir ihn bisher von ihm noch nicht kannten. In den Mozartischen Opern zeichnete sich *Otto Wolf* mit wachsendem Erfolge aus; Frl. *Perard-Petzl*, die seit kurzem dem Hoftheater angehört, zeigte in Mozart- und Wagner-Rollen, daß wir in ihr tatsächlich eine ungewöhnlich begabte Sängerin gewonnen haben.

Die Mozart-Festspiele unterstanden alle der Leitung *Walters;* in den Wagner-Festspielen dirigierte außer den schon erwähnten „Meistersingern" Hofkapellmeister *Röhr* dem zweiten Zyklus des „Ringes des Nibelungen", und zwar, wie mir berichtet wurde, mit viel Glück; *Fischer* hatte sich ganz ausgeschlossen, offiziell wegen Krankheit, nach bestimmt auftretenden Gerüchten jedoch auch, weil ihm, dem letzten Wagnerianer der Hofoper, die Neuordnung der Dinge nicht behagt. Will man die Leistung Walters mehr im einzelnen bewerten, so kann man sagen, daß ihm, ohne daß er die schöpferische Grazie Mottls oder Richard Straußens besäße, die Mozartischen Opern, und darunter vornehmlich die sehr fein ausgefeilte „Entführung aus dem Serail", am besten gerieten, bei Wagners „Tristan" und „Ring" hingegen die überzeugende Kraft der Interpretation mehr als einmal an der Größe des Gegenstandes scheiterte. Ich möchte hierbei nicht unerwähnt lassen, daß ich selbst den „Ring" von ihm nur in der den Festspielen vorangehenden öffentlichen Generalproben habe hören können, mich wegen der eigentlichen Festspielaufführung indessen auf zuverlässige Berichte stützen muß.

Wie es nun in München wird, wer will es sagen! Gibt es wirklich außer Walter niemand, der würdig wäre, Mottls Nachfolger zu werden? Man hat, glaub' ich, im Münchner Intendanzbureau nie ernsthaft erwogen, ob nicht etwa *Max Schillings* für uns taugen könnte; aber dieser hat auch wohl in Stuttgart ein solch reiches und weites Feld für die Betätigung seiner Künstlerschaft gefunden, daß es ihn kaum gelüsten dürfte, es mit dem unsicheren Kiesboden Münchens zu vertauschen. Und ebensowenig ernsthaft scheint man die Eignung eines andern Künstlers, *Ferdinand Löwes* nämlich, dort bedachtsam erwogen zu haben. Löwe hat in den letzten Jahren am Orchester des Münchner Konzertvereines und nicht zum wenigsten seit der Verschmelzung dieses Orchesters mit dem Tonkünstlerorchester vollauf Gelegenheit gehabt, zu beweisen, wer er ist und was er vermag. Freilich kennt ihn die Welt nur als Konzertdirigenten, und in Deutschland ist bekanntlich der Kastengeist erschrecklich mächtig, so daß ein Intendant schon ungeheuren Mut besitzen müßte, wollte er einen Kapellmeister aus dem Konzertsaal holen.

Mit Schillings und Löwe ist übrigens die Liste fähiger Anwärter auf den Posten des ersten Münchner Hofkapellmeisters noch nicht abgeschlossen. Mit gutem Willen fände man wohl noch ein paar, die mit Walter konkurrieren könnten, ja wahrscheinlich besser als er hierher passen würden.

---

# Nachklänge an die Bayreuther Festspiele 1912.

DIE Melodie vom „Ende Bayreuths", das mit dem Ablauf des gesetzlichen Urheberschutzes am Schlusse des Jahres 1913 eintreten werde, ist in so vielen Tonarten ganz ernsthaft gesungen worden, daß empfängliche Gemüter schließlich in die Versuchung kommen mußten, daran zu glauben, selbst wenn sich alles in ihnen dagegen sträubte. Semper aliquid haeret — auch über Bayreuth ist viel Ungereimtes und Boshaftes von Haus zu Haus getragen worden, und wird es noch. Und schließlich hatten auch sachlich erwägende Köpfe die Möglichkeit eines Abflauens der Bayreuther Sache nicht abgeleugnet. Es waren zumeist persönliche Momente aus dem Betriebe der Festspielleitung, welche solche Gedanken und Befürchtungen aufkommen ließen; denn in Richard Wagners Werken konnte kein Anlaß gefunden werden, im Gegenteil, jedermann ist sich klar darüber, daß sie erst recht populär zu werden beginnen, soweit Kunst überhaupt populär wird. Und gerade ob dieses Umstands mußte denen das Ende Bayreuths wahrscheinlich dünken, die allein im Reservat des „Parsifal" die Ursache des Bestehens Bayreuths erblicken wollten. Die Tatsachen haben aber anderes gelehrt. Sicherlich übte ja bisher „Parsifal" stets eine sehr große Anziehungskraft aus; aber die anderen Werke, die neben dem „Ring" zur Darstellung kamen, wie „Lohengrin", „Meistersinger" haben fast noch mehr im Mittelpunkt des Interesses gestanden, obwohl man doch diese Werke allüberall da sehen und hören kann, wo man überhaupt vermag, Wagners Werke auf die Bühne zu bringen.

Sicherlich wird es mit „Parsifal“ ganz ähnlich gehen. Abgesehen davon, daß nur wenige große Bühnen das Weihefestspiel in würdiger Form und vollständig zu geben vermögen werden, ist der „Parsifal“ so wenig geeignet, als Bühnenstück im Repertoire zu wirken, daß alle die, die das heilige Werk „wirklich echt“ sehen wollen, immer wieder an den Urquell kommen werden: nach Bayreuth. Und erst recht nach Bayreuth, je mehr der Unfug einreißen sollte, den „Parsifal“ zum Zwecke der Ermöglichung einer Aufführung mit unzureichenden Mitteln zu kürzen, d. h. zu verschandeln, wie man ebenso „Lohengrin“ und den „Ring“ sogar an Hofbühnen verschandelt hat.

Die Notwendigkeit der Bayreuther Festspiele liegt — und das ist ihre einzige Lebensberechtigung — auf rein künstlerischem Gebiete. Solange in dieser Richtung die guten Traditionen des Festspielhügels gewahrt bleiben, wird keine Jahreszahl und kein gesetzgeberischer Termin am Bestande Bayreuths rütteln.

Das hat *Siegfried Wagner* selbst am Schlusse der vorjährigen Festspiele seinen Künstlern gegenüber öffentlich ausgesprochen. Und hier liegt das persönliche Moment der ganzen Sache. Eine große Anzahl von kritischen Stimmen, die früher für Siegfried Wagner als den Hüter des Erbes von Bayreuth kaum einen wohlwollenderen Ton fanden als für den Dichter und Komponisten Siegfried Wagner, haben nach dem Erfolge der Festspiele von 1911 und 1912 ihr Urteil umgestimmt. Das ist vielleicht das bemerkenswerteste Ergebnis der Festspiele von 1912, daß angesichts des Ablaufs der Vorrechte des Festspielhügels fast durchweg anerkannt wird, daß man Siegfried Wagner unterschätzt hat, daß er sich in zäher, wirklich künstlerischer Arbeit, unbekümmert um Nörgelei und Verkleinerungssucht, unbeirrt seinen Weg gehend zum berufenen Leiter der Festspiele Bayreuths emporgeschwungen hat. Dabei will ich keineswegs verschweigen, daß seine Persönlichkeit vorerst wohl noch nicht ausreicht, auf das Künstlervolk in allem mit jener großartigen widerspruchslosen Autorität beherrschend einzuwirken, wie es sein genialer Vater vermochte; ich will durchaus nicht übersehen, daß Siegfried Wagner als Dirigent nicht in erster Reihe steht; seine Hand ist zu weich, sein Temperament zu lind, zu leidenschaftslos in der Form seiner Aeußerung, seine Taktstocktechnik zu wenig scharf geprägt, um exakte Einzelheiten packend zu holen oder wuchtige Orchesterwirkungen zu tragischer Höhe zu steigern; dagegen gelingen ihm Lyrismen, zarte Stimmungszauber ganz vorzüglich. Immerhin ist er ein guter Dirigent, der nichts verderben wird und das große Ganze nicht aus dem Auge verliert. Seine eigentliche Stärke ist die Regie und die Inszenierung. Welch bedeutende Stellung Siegfried Wagner hier einnimmt, erhellt daraus, daß es fast Eulen nach Athen tragen heißt, noch Neues darüber sagen zu wollen. Dabei bewährt Siegfried Wagner trotz aller Treue gegen die Anordnungen und Traditionen seines Vaters viel originellen und individuellen Geschmack, Erfindung und Kombination; er ist trotz allen Konservatismus althergebrachten Bayreuther Stils ein großer und kecker Neuerer, so daß einige „ganz alte Bayreuther“ sogar kopfschüttelnd und zürnend von hinnen gingen, „da gar nichts mehr so sei wie früher“. Ich bin nicht der Anschauung, daß man überall es unbedingt so nachmachen muß, wie es in Bayreuth vorgemacht wird; aber unbedingt sollte man das nachahmen, was der Kern von Siegfrieds Wirken ist: Das tiefe Versenken in den Geist des Kunstwerks und die einheitliche Art, die selbstlose Hingabe, mit der er alles Wirken in den Dienst dieses Geistes des Kunstwerks stellt, um allein das Kunstwerk als Ganzes durch sich selbst wirken zu lassen.

Und in diesem Sinne ist der vielgescholtene und oft verhöhnte Siegfried doch nun als Sieger anerkannt worden. In dieser Hinsicht sind die Bedenken ob des Bestehens von Bayreuth, soweit sie im Persönlichen lagen, wohl endgültig geschwunden.

Man hat, und nicht ganz mit Unrecht, darauf hingewiesen, daß gewisse Rollenbesetzungen in Bayreuth überaltern. *Ernest van Dyck* hat wieder fünfmal den „Parsifal“ gesungen, soweit er eben noch singen kann. Frau *Reuß-Belce*, die unentbehrliche dramatische Assistenz leistet, singt noch immer ihre klassische Fricka, obwohl ihre Stimme nicht mehr über jugendlichen Schmelz verfügt. Hier — und wohl in noch einigen Fällen — geht das Festhalten an personeller Tradition fast zu weit. Man muß aber doch wieder zugeben, daß die Genannten und Andere durch hervorragende andere Eigenschaften — namentlich durch Spiel! — bei weitem wett machen, was ihnen vielleicht in gesanglicher Hinsicht fehlt. Dem Ganzen schaden konnten solche einzelne Unzulänglichkeiten nicht. — —

Die Festspiele brachten die Wiederholung der Aufführungen von 1911: „Ring“, „Parsifal“, „Meistersinger“. Den ersten „Ring“ dirigierte *Siegfried Wagner*, den zweiten *Michael Balling*, der auch neben Dr. *Karl Muck* zweimal den „Parsifal“ leitete. Die „Meistersinger“ dirigierte einzig Altmeister Dr. *Hans Richter*. Er, der die Last seiner 70 Jahre mit beneidenswerter Elastizität trägt, der am Dirigentenpult einem Fünfziger gleicht, hat die Stimmen derer, die auch ihm ein Ueberaltern vorwarfen, zuschanden gemacht; „seine“ Meistersinger waren von hinreißender Frische und zündender Kraft, und mit ihnen hat sich der Altmeister einen glänzenden unvergeßlichen Abgang geschaffen; denn er gedenkt keinen Taktstock mehr anzurühren, obwohl ihm Siegfried Wagner nahelegte, 1914 den „Fliegenden Holländer“ zu dirigieren. Mit taktvoller Bescheidenheit hat sich Dr. Hans, wie er schlechthin bei den Bayreuthern heißt, jeder Huldigung entzogen, obwohl Stürme von Beifall das Haus durchtobten und Siegfried ihm selbst auf die Rampe winkte; er kam nicht: „Das hat der Meister einst verboten; allein geh' ich nicht 'nauf und das ganze Orchester kann ich nicht mitnehmen.“ Und als man ihn vom Orchesterraum hinaufführen wollte, setzte er sich auf die Stufen der Treppe und war nicht vom Fleck zu bringen. An ihm wird Bayreuth allerdings einen Verlust erleiden, der nur dadurch wettgemacht wird, daß er seinen Wohnsitz dauernd in der Festspielstadt genommen hat und als Mentor sicherlich erfolgreich wirken wird.

Die Besetzung der einzelnen Rollen brachte wenig Neues, so daß wir in unserem „Rückblick“ nicht näher darauf sprechen zu kommen brauchen. Die Rollenbesetzung ist bekannt.

In kurzem noch der Chöre und des Orchesters wie der gesamten Regie zu gedenken, die Namen *Rüdel*, *Braunschweig* und *Kranich* nennen, heißt der Chronistenpflicht Genüge tun. Daß bei 20 Aufführungen mit verschiedener Besetzung einesteils, andernteils mit nur einer Besetzung großer Partien nicht alle Tage alles gleich vollendet gelingt, das soll man nicht zur Quelle kleinlicher Kritik machen, wo es sich doch darum handelt, ein großes, ein einzigartiges Kunstwerk in seiner Unantastbarkeit und sieghaften Lebenskraft zu bestätigen.

**W. Kellerbauer.**

## Kritische Rundschau

**Danzig.** Auf die Waldoper ist nun ein „Oratorium im Freien“ gefolgt. Von der „Danziger Singakademie“ wurde im Gutenberghain (bei Danzig) auf der dortigen Naturbühne Haydns „Schöpfung“ zu volkstümlichen Preisen aufgeführt. Die Akustik des Naturtheaters erwies sich auch für das Oratorium als günstig, und einzig wäre vielleicht nur auszusetzen, daß die Pianissimostellen im Orchester auf den entfernteren Plätzen verloren gingen. Dagegen kamen die Solostimmen ganz vorzüglich zur Geltung, besonders der sympathische Sopran von Frl. Eva Leßmann *(Berlin)*. Auch die beiden Herren Willy Schmidt (Berlin, Tenor) und Karl Rost, Königl. Kammersänger aus *Köln a. Rh.* (Baß) befriedigten mit ihren Leistungen. Der kombinierte Chor, noch dazu in Sommerstärke, hätte allerdings im Freien mehr einer Massenwirkung bedurft. Dennoch klappte die ganze Aufführung unter Leitung des Königl. Musikdirektors Herrn *Fritz Binder* auf das beste, so daß sich der Wunsch nach weiteren ähnlichen Aufführungen dieser Art regt. *W. D.*

**Pyrmont.** Ob es klug ist von den jeweiligen Unternehmern, musikalische Veranstaltungen, die vornehmlich der Propaganda für einen bestimmten Komponisten dienen sollen, in kleinere, als Musikstädte noch nicht genügend akkreditierte Orte zu legen, möchten wir wie bei Besprechung des Dortmunder Schwedischen Musikfestes so auch hinsichtlich des in Pyrmont stattgehabten „*Dvorák-Festes*“ in Frage stellen. Der ungenügende Besuch von auswärts scheint uns recht zu geben. In zwei Orchesterkonzerten und einer Kammermusikmatinee gab man eine Auslese vom Besten, was Anton Dvorák geschaffen hat. Den Beginn machte die dramatische Husitská-Ouvertüre, mit der sich der Kapellmeister *Fritz Busch* als ein begabter, junger Dirigent vorstellte. Ihm gelangen auch die beiden Symphonien vortrefflich, die aber gegen die anderen Werke ihrem Gehalt nach doch merklich abfielen. Denn den Höhepunkt im Schaffen Dvoráks bilden und bildeten auch in der Darbietung die Kompositionen für Streichinstrumente; es waren erstklassige Solisten gewonnen worden und Prof. Grümmer sowie Gustav Havemann ernteten verdienten, starken Beifall. Sie brachten zum Vortrag das Violinkonzert in a moll und das Violoncellokonzert (op. 104); außerdem das Terzett für zwei Violinen und Viola (mit Szanto und Reitz) und das Quartett in Es dur, wobei sich Fritz Busch auch als guter Ensemblespieler am Pianoforte erwies. Was im Vortrag dieser durchweg bezaubernd melodiös geschriebenen Werke in Tongebung und musikalischer Einfühlung geboten wurde, war vollendet. Und ebenbürtig daneben stand die Interpretation der sechs biblischen Lieder (op. 99) durch Frl. Emmi Leisner, die mit ihrem pastosen Mezzosopran die tiefe Religiosität zum Ausdruck brachte, die Dvorák hineingelegt hat. Zum Schlusse sei des schmucken Programmbuches gedacht,

für das Prof. Wilhelm Altmann eine treffliche knappe Einleitung geschrieben hat, und das in seiner Schlichtheit als mustergültig gelten kann. *Franz E. Willmann.*

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— Während die Frage des Parsifal-Schutzes in der deutschen Oeffentlichkeit noch leidenschaftlich erörtert wird, beginnen die Bühnen bereits damit, die Aufführung vorzubereiten. So hat nach Zeitungsmeldungen eine der ersten Wiener Dekorationsfirmen den Auftrag zahlreicher namhafter deutscher Bühnen, darunter mehrerer Hofbühnen, erhalten, die Ausstattungen für den „Parsifal" fertigzustellen, damit nach Ablauf der Schutzfrist die Aufführungen stattfinden können. Weiter erklärt die Direktion der Pariser Großen Oper, sie sei genötigt, den „Parsifal" im Januar 1914 aufzuführen, sonst käme ihr ein anderes Pariser Unternehmen damit zuvor. Der „Parsifal" soll in der Volksoper in Wien kurz nach dem 1. Januar 1914 in Szene gehen; auch an der Wiener Hofoper wird der „Parsifal" zur Aufführung kommen, wenn auch nicht als Repertoireoper, so doch als besondere Festvorstellung. Die erste Parsifal-Aufführung außerhalb Bayreuths soll, wenn man von denen in New York und Holland absieht, in Budapest am 13. Februar 1913 stattfinden, da in Ungarn der Schutz genau 30 Jahre nach dem Tode erlischt, während für die anderen Länder der 1. Januar 1914 in Frage kommt.

— Die Dessauer Hofoper, die am 1. Oktober ihre dieswinterliche Spielzeit eröffnete, plant als Erstaufführungen Richard Straußens „Ariadne auf Naxos", Glucks „Maienkönigin", Berlioz' „Benvenuto Cellini, Cornelius' „Cid", „Das Nothemd" von R. v. Woikowsky-Biedau (Uraufführung), „Barbarina" von Otto Neitzel und „Brüderlein fein" von Leo Fall. *H.*

— Vom 12. bis zum 15. Oktober soll in Schwerin ein *französisches* Musikfest stattfinden, dessen Leitung Prof. W. Kaehler übernimmt. Es werden zwei Opern gegeben: „Monna-Vanna" von *Henri Février* (deutsche Uraufführung) und „Manon" von Massenet. Der erste Konzertabend ist ausschließlich César Franck gewidmet. Außerdem findet eine Kammermusikmatinee statt, auf deren Programm Werke von Debussy, Fauré und Saint-Saëns stehen. Der dritte Konzertabend bringt die dritte Symphonie von Albert Magnard, außerdem „Wallensteins Lager" und „Zauberlehrling". Als Mitwirkende sind Henri Marteau, Raoul Pugno und Frau Debogis verpflichtet.

— *Arnold Schönberg*, der seine Berliner unabhängige Unterrichtstätigkeit einem Rufe als Kompositionsprofessor an der Wiener Akademie vorgezogen hat, ist mit der Beendigung seines Mimodramas „Die glückliche Hand" beschäftigt.

— Die Oper „Der Faktor" des (1910 in Wien gestorbenen) Dichterkomponisten *B. Lvovsky* ist von den Stadttheatern in Nürnberg und Regensburg zur Aufführung in der kommenden Spielzeit angenommen worden. Das Stadttheater in Regensburg hat außerdem die Oper „Elga" des gleichen Autors angenommen, die vor einigen Jahren in Düsseldorf und Brünn oft gegeben wurde.

— Wie die Zeitungen melden, ist *Richard Strauß* zurzeit mit der Komposition eines Balletts beschäftigt, dessen Text wieder von Hugo v. Hofmannsthal stammt. Es ist ausschließlich für die russischen Tänzer bestimmt und soll nach dem Willen des Komponisten von keinem anderen Ballett getanzt werden.

— Der Frankfurter Komponist *Bernhard Sekles* hat die Musik zu einem Ballett vollendet, dem ein Märchen von Oskar Wilde zugrunde liegt. Die szenische Bearbeitung besorgte Oberregisseur *Martin* (Frankfurt).

— „Die Jahreszeiten der Liebe", eine vieraktige Pantomime, zu der die Musik ausschließlich aus Kompositionen Franz Schuberts zusammengestellt worden ist, hat die erste Aufführung am Deutschen Landestheater in Prag erlebt.

— Das Textbuch der Oper von Waltershausen „Oberst Chabert" ist in Esperanto übersetzt worden und wird demnächst erscheinen.

— In dem Nachlaß von *Jules Massenet* befinden sich, wie der „Ménestrel" mitteilt, drei vollständig vollendete Opernpartituren. Es sind: „Panurge", komische Oper in drei Akten, Text von Bonkay und Spitzmüller, die bereits in der kommenden Saison im Pariser Théâtre lyrique de la Gaité ihre Uraufführung erleben wird; ferner „Amadis", Oper in vier Akten, Libretto von Jules Claretie, und das musikalische Drama „Cléopâtre" in vier Akten und fünf Bildern, Text von Henri Cain und Louis Payen. Schließlich hat Massenet noch die Bühnenmusik zu einem Drama von Georges Rivollet „Jérusalem" hinterlassen.

— *André Gailhards* „Le Sortilège, eine lyrische Erzählung in drei Akten, ist von der Pariser Großen Oper zur Uraufführung angenommen worden.

— Die diesjährige Spielzeit in Petersburg hat das Kaiserl. Marientheater unter Leitung *E. Naprawniks* mit Glinkas Nationaloper „Das Leben für den Czaren" eröffnet. Zur Neueinstudierung von Wagners „Meistersingern" in russischer Sprache ist Kapellmeister *Georg Schnéevoigt* (Riga) in die Newaresidenz berufen worden.

— *Leoncavallos* „Zigeuner" hat im Londoner Hippodrom die Uraufführung erlebt.

*

— Der Charlottenburger Bürgerchor will nach fast einjährigem, mühevollem Studium das Haydn-Oratorium „*Tobias Heimkehr*" für Soli, gemischten Chor und Orchester in Gloßners Bearbeitung in Berlin zur reichsdeutschen Uraufführung bringen. Schon die zeitgenössische Kritik lobte das im Winter 1774/75 entstandene Oratorium, dessen Erstaufführung am 2. April 1775 unter persönlicher Leitung des Meisters im k. k. priv. Schauspielhause nächst dem Kärntnertore in Wien das Publikum entzückte.

— Eine Jugenddichtung Frank Wedekinds, ein mit mannigfachen Chören durchsetztes Schäferspiel „Felix und Galathea", ist von *Otto Hasenclever* für Chor, Orchester und Tenor und Altsolo in Musik gesetzt worden und soll im kommenden Winter seine Uraufführung in Berlin erleben. (Wo?)

— In München werden vier große Chorkonzerte der Konzertgesellschaft für Chorgesang unter Leitung von Prof. *Eberhard Schwickerath* stattfinden, ferner Kompositionsabende von Richard Strauß und Max v. Schillings, wobei beide Meister am Klavier erscheinen werden. — Der Münchner Lehrergesangverein (gemischter Chor) wird in seinem ersten Konzert unter Hofkapellmeister *Hugo Röhrs* Leitung „Wanderers Sturmlied" von R. Strauß, „Lernt Lachen!" von Bleyle und „Neros Festgesang", eine neue, dem Lehrergesangverein gewidmete Komposition von *Klose*, aufführen.

— Der Stettiner Musikverein wird auch in dieser Saison unter *Robert Wiemanns* Leitung drei Chor- und drei Symphoniekonzerte geben. An Novitäten und örtlichen Neuheiten sollen gespielt werden: Gustav Mahlers vierte Symphonie, Fausts Verdammung von Berlioz, Robert Wiemanns Chorwerke „Die Okeaniden" und „Sonnensieg". Außerdem wird die Matthäus-Passion aufgeführt.

— Der Musikverein Bochum, Dirigent *Arno Schütze*, kündigt u. a. an: Regers Hiller-Variationen, Bachs Weihnachtsoratorium, Bruckners siebte Symphonie, eine Wagner-Feier, an Kammermusik Gernsheims A dur-Quartett und eine Sonate in G für Violine und Klavier von Peterson-Berger.

— Im Sollerschen Musikverein in Erfurt will *Max Kopff* eine Ouvertüre zum Märchenspiel „Ilse" von *Rorich*, *Sgambatis* D dur-Symphonie und eine Caprice für Violine und Orchester von *Guiraud* zum ersten Male aufführen. — Der Erfurter Männergesangverein (Dirigent *J. Thienel*) gibt ein Friedrich-Hegar-Fest zu Ehren des Schöpfers der großen Chorballade.

— In einem Kreuznacher Symphoniekonzert ist *W. v. Baußnerns* erste Symphonie „Jugend" unter Leitung des Komponisten aufgeführt worden.

— Die Herner Konzertgesellschaft kündigt einen *Reger*-Abend unter Mitwirkung des Komponisten an. Außerdem plant man, zusammen mit *Holtschneiders* Chor (Musikalische Gesellschaft in Dortmund), ein großes a-cappella-Konzert zu veranstalten, das einmal in Herne und einmal in Dortmund gegeben werden soll.

— Aus der Pfalz wird uns geschrieben: Der Cäcilien-Verein in Frankenthal hat an der fünfzigsten Wiederkehr seines Gründungstages den „Messias" unter Leitung von Musikdirektor Prof. *Artur Berg* in durchaus würdiger Weise aufgeführt. — In Speyer vermochte Musikdirektor *Stahl* mit Berlioz' „Requiem" trotz qualitativer Unzulänglichkeiten in dem über vierhundert Mitwirkende zählenden Vokal- und Instrumentalapparat einen gewaltigen Eindruck zu erzielen. *K. E.*

— Wie uns mitgeteilt wird, schreibt *Enrico Bossi* ein neues Chorwerk, dessen Mittelpunkt die Gestalt der Jeanne d'Arc und das auch nach ihr benannt sein wird. Die Dichtung stammt von *Luigi Orsini* in Mailand.

— *Bruno Weigl* (Brünn) hat vor kurzem die Komposition eines musikalischen Schelmenstückes „Mandragola" (Text nach N. Macchiavellis gleichnamiger Komödie von K. H. Strobl) vollendet, das voraussichtlich noch in dieser Saison am Brünner Stadttheater zur Uraufführung gelangen wird.

— Die Direktion des Deutschen Landestheaters in Prag hat u. a. folgende Werke für den diesjährigen Spielplan erworben: A. v. Zemlinsky: „Es war einmal"; F. Schreker: „Das Spielwerk und die Prinzessin", „Der ferne Klang"; Pierre Maurice: „Misé Brun"; Richard Strauß: „Ariadne auf Naxos".

— Zu Ehren des finnischen Komponisten *Jean Sibelius* wird im Oktober ein Musikfest in Birmingham stattfinden.

— In London hat Sir *Henry Wood* die fünf Orchesterstücke von *Arnold Schönberg* vor einem zahlreichen Promenadekonzertpublikum in der Queens Hall aufgeführt. Nach der „Frankfurter Zeitung" kam es dabei zu Gelächter, Zischen und Pfeifen, und die Morgenblätter verzeichneten kopfschüttelnd diesen ungewöhnlichen Temperamentsausbruch, der kaum je in einem Theater, nie im Konzertsaale vorkommt. Die Kritik meint, daß sich Arnold Schönberg zu Richard Strauß ebenso verhalte wie ein Futurist zu Raffael . . .

# KUNST UND KÜNSTLER

— *Ein Gluck-Denkmal für Wien.* Christoph Willibald Ritter von Gluck, dem großen Tondichter, der um die Einführung des musikalischen Dramas sich unsterbliche Verdienste errungen, soll in Wien ein Denkmal erstehen. Ein Komitee von Musikfreunden und Verehrern der Tonkunst Glucks hat sich diese vornehme Aufgabe gestellt. Die größte Zeit seines arbeitsreichen Lebens verbrachte der Maestro in Oesterreichs Kaiserstadt. Dort entstanden seine zahlreichen Opern, musikalischen Dramen, seine komischen Singspiele und Lieder. In Wien auch war es, wo man den außerordentlich fruchtbaren, nimmerermüdenden Künstler am 15. November 1787 — 73 Jahre alt — zum letzten Schlafe gebettet. — Vor dem neuen Konzerthause am Heumarkte zu Wien soll das von dem bedeutenden Bildhauer *Theodore Charlemont* in Wien entworfene Denkmal Aufstellung finden. Unser auf Seite 13 wiedergegebenes Bild führt dessen Modell, das eine ebenso sinnige als vorzüglich ausgedachte Ehrung des Komponisten bedeutet, vor. — Auf einem schlichten, niedrigen Sockel, aus Salzburger Marmor geformt, erhebt sich die überlebensgroße Bronzefigur des Orpheus. Die Leier im linken Arme haltend, blickt jener ernst sinnend auf das zu seinen Füßen angebrachte, aus dem Marmor herauswachsende Porträtrelief dessen herab, der ihm einst Leben eingehaucht, auf Meister Gluck. An des Porträtierten linker Seite aber gelagert zeigt sich die Gestalt der Erinnye, die durch Orpheus' Gesang bezwungen, aufmerksam diesem lauscht. Die entgegengesetzte Seite aber veranschaulicht der Unterwelt schlangenartige Gebilde. So klingt dieses nach Gedanken ganz ausgezeichnete Denkmal in eine geschmackvolle Huldigung Glucks wie seines größten, bekanntesten Werkes aus.

*Sophie Frank (Nürnberg).*

— *Wagneriana.* Als Vorspiel zu den Richard-Wagner-Feiern im Jahre 1913 kommt eine Ehrung außerordentlicher Art. Der 92jährige Prinzregent Luitpold von Bayern hat die Aufstellung von Wagners Büste in der deutschen Ruhmeshalle, in der *Walhalla* bestimmt. Dort, an geweihtem Ort, wird der Schöpfer des Walhall-Motivs neben den Meistern Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven und Händel als der große, die neue Zeit verkündende Komponist in Stein verewigt werden. In dem aus Berchtesgaden vom 14. September datierten Schreiben des Prinzregenten heißt es: „Das kommende Jahr wird die hundertste Wiederkehr des Tages bringen, an dem Richard Wagner das Licht der Welt erblickt hat. Zur Einleitung der Feier dieses Gedenktages bestimme Ich, daß die Marmorbüste des großen Tondichters in der Walhalla, dem von Meinem höchstseligen Vater errichteten Ehrentempel deutscher Größe, aufgestellt wird."

— *Delegiertentag.* Der neunte Delegiertentag des „Zentralverbandes Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine" hat am 14. und 15. September in *Erfurt* stattgefunden. Er war außerordentlich stark beschickt. Nach der Begrüßung durch die Behörden erstattete der Vorsitzende, Adolf Göttmann (Berlin), den Jahresbericht, der eine günstige Entwicklung während des vergangenen Jahres feststellen konnte. Den Hauptvortrag hielt Assessor Dr. Jakobi über die Versicherungspflicht der Tonkünstler nach dem am 1. Januar 1913 in Kraft tretenden Reichsgesetz über die Privatversicherung. Aus den weiteren zweitägigen Verhandlungen ist hervorzuheben, daß der Zentralverband sich ebenfalls gleich dem Allgemeinen Deutschen Musikverein für die Schaffung von Musikkammern ausgesprochen hat und bei der Berliner Konferenz vertreten war. Von besonderem Interesse ist ferner der nach längerer Debatte einstimmig angenommene Antrag des Düsseldorfer Musikschriftstellers und Kritikers Eccarius-Sieber: „Der Zentralverband wird ersucht, einen Beschluß zu fassen, dahingehend, daß der Verband an den Vorstand der Rheinisch-Westfälischen Presse, sowie an den Vorstand des Reichsverbandes der Deutschen Presse mit dem Ersuchen herantritt, zu erwirken, daß künftig öffentliche Konzerte, in denen Dilettanten solistisch oder als Dirigenten mitwirken, nicht kritisiert werden." Der bisherige Vorstand wurde wiedergewählt und besteht aus den in Berlin ansässigen Herren Göttmann, Eichberg und Ed. Behm. *W.*

— *Von den Konservatorien.* Der dänische Pianist *Bernhard Philippsen* aus Kopenhagen, ehemaliger Schüler von Leschetitzky, ist als Lehrer der Ober- und Meisterklassen an das Brüder-Post-Konservatorium in *Frankfurt a. M.* engagiert worden. — Das Fürstliche Konservatorium der Musik in *Sondershausen* versendet den Bericht über das Schuljahr 1911—12 (das 29. seit Bestehen).

— *Kirchenmusikalisches.* Der XXIV. Deutsche Evangelische Kirchengesangvereinstag soll vom 21.—24. Oktober 1912 in *Frankfurt a. M.* abgehalten werden.

— *Rezensions-Exemplare leihweise!* Zu unserer, einer Dresdner Zeitung entnommenen Notiz in Heft 24 über die leihweise Versendung von Rezensions-Exemplaren an die Redaktionen schreibt uns *Max Reger*, daß er dies von einer Berliner Firma angestrebte Verfahren nicht billigt. — Umso besser!

— *Vom Stauprinzip.* Herr *Ludwig Feuerlein* (Stuttgart) schreibt uns: Auf meinen Artikel in Heft 23 des vorigen Jahrgangs, betitelt: „Wie ich zum Arminschen Stauprinzip kam" gingen mir zahlreiche Anfragen zu, deren Schreiber mich um Angabe von Werken bitten, nach denen dieses Prinzip studiert werden könne. Ich fühle mich daher veranlaßt, ausdrücklich zu betonen, daß die Lehre nur praktisch, niemals theoretisch studiert werden kann, und daß solche Versuche nicht nur zu Mißverständnissen führen, sondern direkt schädlich sein können, wie Tatsachen beweisen. Ich gebe in folgendem die einschlägigen Werke Armins an, durch deren Lektüre man sich über das Wesen des Stauprinzips unterrichten kann. Es sind: *Müller-Brunow:* Eine Kritik der Stimmbildung auf Grundlage des primären Tons, zugleich ein Beitrag zur Lehre vom „Stauprinzip". Straßburg 1907. Karl Bongard. *Das Stauprinzip* oder die Lehre von dem Dualismus der menschlichen Stimme, dargelegt für Sänger, Schauspieler und Rezitatoren. Derselbe Verlag. *George Armin: Die Stimmkrise,* ein Läuterungs- und Heilmittel in der Bildung der menschlichen Stimme. Leipzig, C. F. Siegel (R. Linnemann).

* * *

## Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Aus Anlaß der Einweihung der neuen Stuttgarter Hoftheater sind unter anderem nachstehende Auszeichnungen verliehen worden: das Großkreuz des Friedrichsordens dem Generalintendanten der K. Hoftheater *Baron zu Putlitz*, das Ehrenkreuz des Ordens der Württ. Krone dem K. Generalmusikdirektor Prof. Dr. *Max Schillings* (womit der persönliche Adel verbunden ist), das Ritterkreuz I. Klasse des Friedrichsordens dem Hofkapellmeister *Erich Band* und dem Kammersänger *Peter Müller*, die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Friedrichsordens dem Konzertmeister Prof. *Karl Wendling*, dem Ballettmeister *Fritz Scharf* und dem Kammersänger *Felix Decken*, das Verdienstkreuz dem Musikalienverwalter *Ferdinand Groß*. Ferner wurde der Titel Kammersänger dem Hofsänger *Emil Holm* verliehen, der Titel einer Kammersängerin der Hofsängerin *Hedy Iracema-Brügelmann*. Die Kammersängerin a. D. *Elisa Wiborg* wurde zum Ehrenmitglied des Hoftheaters ernannt. Oberregisseur *Emil Gerhäuser* erhielt den Titel Hofrat, der Baumeister der Theater Prof. *Littmann* wurde Geh. Hofrat.

— Bei seinem Jubiläum sind *Ernst v. Schuch*, der vierzig Jahre an der Spitze der *Dresdner* Hofoper steht, große Ehrungen zuteil geworden. U. a. hat man ihm eine Ehrengabe von 100 000 M. überreicht, das Ergebnis einer Sammlung, die Dresdner Kunstfreunde veranstaltet haben.

— Der Musikschriftsteller Dr. *Otto Neitzel* ist als Dramaturg an das Stadttheater in *Düsseldorf* verpflichtet worden.

— Wie die Zeitungen aus *Dresden* melden, hat der Hofopernsänger *Sembach* mit der Generaldirektion der Hofbühne an einem Abende einen derartigen Konflikt gehabt, daß er während der Vorstellung erkrankte und ein anderes zufällig im Zuschauerraum anwesendes Mitglied der Hofoper einspringen mußte. Der Vorgang wird in Theaterkreisen viel besprochen. Herr Sembach hat von der Generaldirektion seine Entlassung gefordert. Ueber die Ursache des Konflikts äußert er sich nicht.

— Zum Domorganisten der Ritter- und Domkirche zu *Reval* ist *Willy Poschadel* ernannt worden. *O. Kr.*

— *Jan Kubelik* hat sich magyarisieren lassen und heißt, wie der „Voss. Zeitung" gemeldet wird, nun Volgar Janos. Er hatte sich vor einigen Jahren mit einer Ungarin verheiratet und besitzt die ungarische Staatsbürgerschaft. Ob der Virtuose sich einen neuen Namen auch in der Kunstwelt machen wird? Vielleicht scheint es ihm vorteilhafter, die Attraktion des „alten" mit zu verwerten. Hauptsache ist, daß Volgar Janos nicht schlechter spielt als Jan Kubelik.

— *Marianne Brandt* hat in *Wien* ihr 70. Lebensjahr vollendet. Die berühmte Altistin ist Wienerin von Geburt und heißt eigentlich mit ihrem Familiennamen Bischoff. Nach kurzem Wirken in Olmütz und Graz war sie in den Jahren 1868—1886 eine Zierde der Berliner Hofoper. Im Jahre 1882 kreierte sie in Bayreuth die Kundry. Marianne Brandt war eine Sängerin von phänomenalen Stimmitteln und auch eine Darstellerin größten Stils. Vor zwölf Jahren trat sie von der Bühne zurück, und seither wirkte sie in Wien als Gesangsmeisterin.

— Der ungarische Komponist *Edmund v. Mihalovich* hat in *Budapest* seinen 70. Geburtstag gefeiert. Er ist ein Schüler von M. Hauptmann und Bülow und leitet seit 1887 als Nachfolger Liszts die ungarische Landesmusikakademie. Er hat sich durch Orchesterballaden, Ouvertüren, Symphonien, ein Klavierkonzert und durch mehrere Opern internationalen Ruf geschaffen.

# Besprechungen und Anzeigen



## Neue Violin- und Violoncellmusik.

**Siegfried Eberhardt:** *Absolute Treffsicherheit auf der Violine.* Verlag *Ad. Fürstner, Berlin.* 4 M. In seinen interessanten Abhandlungen über obiges Thema spricht Siegfried Eberhardt von den beiden Hauptzielen des Geigers: „Eindrucksvolle Tongebung und zuverlässige Technik der linken Hand“. Ueber erstere Geigertugend lese man desselben Autors Werk „Der beseelte Violinton“, beherzige die dort gegebenen Anweisungen und studiere fleißig Vibrato. Man wird sehr bald finden, daß Vibrato an und für sich schon eine vorzügliche Armmuskel- und Fingermuskelstärkung ist, somit die Technik und last not least den beseelten Vortrag fördert. Der heutige Stand der Technik bedingt ein ungemein reges Hin- und Hergleiten zwischen den verschiedenen Lagen und im Beherrschen des ganzen Griffbrettes. Zuverlässige Technik der linken Hand hängt nach Eberhardts Ausführungen in erster Linie mit richtiger Armbewegung zusammen. Ferner spricht der Verfasser von der Stellung des Daumens und des ersten Fingers der linken Hand: „Gleichsam in einer Schiene wird die linke Hand in den ersten vier Lagen leicht, ohne Pressung zwischen Daumen und Zeigefingerwurzel geführt“ (im Gegensatz zu Sevciks Anweisung), „Hand und Finger sollen nicht aktiv bewegend sein, sondern sind vielmehr der vom Arm Geleitete, Geführte“, deshalb warnt der Verfasser vor dem falschen Vibrato, bei dem die Hand in schaukelnde Bewegung verfällt. Man nehme die Violine als Kniegeige und man wird staunen, wie infolge leichterer Beweglichkeit des Armes die Treffsicherheit gefördert wird. Diese Erfahrung lasse man auch der Violintechnik zugute kommen. Als Schlußbetrachtung wiederholt Eberhardt noch einmal die Punkte, die für die Ausbildung einer treffsicheren Technik von Bedeutung sind: 1. die richtige Stellung des Daumens, 2. die richtige Stellung des ersten Fingers. Zu vermeiden sind: 1. Unsichere Tastbewegung der Finger, 2. zu heftige Eigenbewegung der Hand (falsches Vibrato). Fürwahr, die Geschichte ist eigentlich furchtbar einfach und doch ist ein Nachdenken über diesen Punkt besonders werdenden Geigern von großem Vorteil und hilft Mühe und Zeit sparen, dem Kunstideale näher zu kommen. Der praktische Teil ist wirklich außerordentlich praktisch, er enthält eine große Menge Treffübungen innerhalb aller Lagen, sehr umsichtig und systematisch angeordnet, wie sie bisher in solcher Fülle und Zweckmäßigkeit noch nicht vereint sind. Das Werk ist gediegen, mit guten Abbildungen, in prachtvollem Druck bei Ad. Fürstner erschienen und sollte in keiner Geiger-Bibliothek fehlen. *Hans Schmidt (Halle a. S.).*

**Johann Slunicko:** *Doppelgriff- und Akkordstudien für Violine* (op. 76). Verlag von *Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.* Doppelgriff- und Akkordstudien finden sich in vielen Studienwerken, meist allerdings in bescheidener Menge. Ein ganzes Heft von 28 Seiten, vom Leichten zum Schweren fortschreitend, interessant gestaltet durch Hinzufügen einer zweiten Violine, dürfte allen Studierenden trotzdem ein willkommenes Uebungsmaterial für dieses Spezialgebiet der Geigenkunst bieten. Geigern, die im Doppelgriffspiel noch Lücken fühlen, sei dieses Heft bestens empfohlen, besonders da hier alles, in einem Heft vereint, melodisch interessant, zum Studium einladet.

**Johann Slunicko:** *Sechs Vortragsstücke für zwei Violinen* (op. 77). 2 M. Verlag von *Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.* Auch in diesem Werke zeigt der Verfasser, daß er gern melodische Gestaltungen für Unterrichtszwecke verwendet. Die sechs Vortragsstücke für zwei Violinen: 1. „Am Morgen“, 2. „Am Abend“, 3. „Mazurka“, 4. „Mückentanz“, 5. „Elegie“, 6. „Humoreske“ bereiten viel Freude und Anregung, stärken den Rhythmus und fördern das Zusammenspiel. Sie bewegen sich in der ersten Violine hauptsächlich in den drei ersten Lagen, nur vorübergehend wird die vierte und fünfte Lage gestreift. Für den Unterricht bestens empfohlen. *Hans Schmidt (Halle a. S.).*

* * *

**C. A. Fano:** *Sonate in d moll für Pianoforte und Violoncell* (op. 7). 6.90 M. Verlag von *Breitkopf & Härtel* in *Leipzig.* Ein ebenso fein gearbeitetes als schön empfundenes Duo, das dem Cellisten Gelegenheit gibt, im ausdrucksvollen Spiel seine Kunst zu entfalten und auch dem Pianisten lohnende Aufgaben stellt. Gediegen nach Form und Inhalt!

**Jules J. Major:** *Concerto (a moll) pour le violoncelle avec accompagnement d'orchestre* (op. 44). Für Klavier und Violoncello. 7 M. *Breitkopf & Härtel, Leipzig. Mery Bela, Budapest.* Ein tüchtiges Werk, das an die Technik des Solisten erhebliche Anforderungen stellt, ebenso temperamentvoll im ersten Satz als anziehend in den aus einem edlen Thema entwickelten Variationen.

**Hugo Schlemüller:** *Zwei Kompositionen für Violoncello* mit Begleitung des Pianoforte oder des Orchesters (op. 6): 1. Elegie (1.20 M.), 2. Gavotte (1.80 M.). *Heinrichshofens Verlag in Magdeburg.* Ein edler Ernst, im Mittelsatz zu lebhafterem und energischerem Ausdruck gelangend, spricht aus der Elegie; in der munteren Gavotte ist der Charakter dieses Tanzstücks glücklich getroffen; sie ist ziemlich schwieriger in der Ausführung als die Elegie.

**Gustav Bumcke:** *Romanze in f moll* für Horn oder Violoncello mit Klavier. 1.50 M. *Carl Simon Musikverlag, Berlin.* Ein stimmungsvolles Lied ohne Worte von ansprechender Melodik, die noch gehoben wird durch den gesteigerten Ausdruck in der Durchführung.

**Nancy v. Hadeln:** *Legende für Violoncello* mit Orchester (op. 41). Klavierausgabe. 3 M. Verlag von *Ries & Erler, Berlin.* Fesselnd, originell. Der zarte Mittelsatz, an ein Mendelssohnsches Motiv erinnernd, bildet angenehmen Kontrast.

**Alexander Winterberger:** *Air d'église* von *A. Stradella* für Violoncell und Orgel oder Harmonium. 1 M. Verlag von *J. Schuberth & Co., Leipzig.* Leicht ausführbar und gut klingend.

**L. v. Beethoven:** *Cavatine aus dem Streichquartett in B dur* (op. 130) für Violoncell und Klavier oder Harmonium. 1 M. Verlag von *Carl Simon Musikverlag, Berlin.* Die Bearbeitung ist geschickt und pietätvoll ausgeführt.

**Julius Klengel:** *Sechs Stücke für Violoncell mit Klavierbegleitung* (op. 44). Heft I, II, III à 1.50 M. Verlag von *Breitkopf & Härtel, Leipzig.* Leicht ausführbare, sehr gefällige und dankbare kleine Vortragsstücke, von denen besonders die Romanze und der alte Tanz in Heft I und die flotte Mazurka in Heft II durch frische, ansprechende Melodik und gewandte Harmonisierung sich empfehlen.

**Paul Klengel:** *Sechs Präludien von Chopin,* als Vortragsstudien bearbeitet, mit Fingersatz und Bogenbezeichnung von *Julius Klengel.* Verlag von *Breitkopf & Härtel* in *Leipzig.* (Klavierpart fehlt.)

**R. Heger:** *Praktische Studien für Violoncell.* 3 M. Verlag von *Gebr. Hug & Co., Leipzig.* Wirklich praktisch und nichts Ueberflüssiges enthaltend. *Dr. A. Schüz.*

* * *

**Moderne Harmonieprobleme.** Ein musiktheoretisches Werk von weittragendster Bedeutung erschien soeben in dem Verlag von *Ries & Erler:* „Das moderne Tonsystem in seiner erweiterten und vervollkommten Gestaltung“ von *Carl Robert Blum, Berlin.* Der Autor stellt in seinem Werke neben Dur und Moll ein drittes Tongeschlecht, eine neue „Parallele“ zu Dur, eine „Kontraparallele“ zu Moll!

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 1 bringt ein Klavierstück: „Serenade“ von *Heinrich Schwartz.* Das musikalisch wie klavieristisch sehr feine, reizvolle Stück trifft den Serenadencharakter ausgezeichnet, der köstliche Kanon hebt und belebt die „poetische Situation“ auf wirksame Art. Ueber den Komponisten berichtet ein Aufsatz im heutigen Hefte.



**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 21. Sept. Ausgabe dieses Heftes am 8. Oktober, des nächsten Heftes am 17. Oktober.**

## Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

---

**Musikdirektor R.** Die Lehrsätze der automatischen Stimmbildung auf Grundlage des Stauprinzips sind vergriffen. Wir verweisen Sie auf die Notiz unter „Kunst und Künstler" in diesem Hefte.

**O. D.** Wir danken für die Mitteilung, daß in dem Artikel „Die große Saison in London" (Heft 23) der Name der Sängerin Kappel zu lesen ist (statt Kappal).

**S. M.** Wir haben in der N. M.-Z. schon oft über diese Organisationen berichtet. Verband der deutschen Musiklehrerinnen (Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins), Frankfurt a. M., Humboldtstr. 19. Musikpädagogischer Verband. Geschäftsstelle: Berlin W. 62, Lutherstr. 5.

**F. M.** Wir haben die Frage im Briefkasten schon öfters beantwortet. Versprechen Sie sich, nachdem das Studium einer modernen Harmonielehre wie die von Louis-Thuille beendigt worden ist, Erfolg davon, wenn Sie weitere Bücher auf dem Wege des Selbststudiums durchstudieren? Wir halten die ratende und verbessernde Hand des persönlichen Lehrers jetzt für unbedingt notwendig (wenn's nicht anders geht, brieflich). Ja, die Kompositionslehre von Marx ist gut. Riemanns Katechismus der Kompositionslehre und die große Kompositionslehre setzen, im Gegensatz zum umfassenden Marx, die Einzeldisziplinen (Harmonielehre, Kontrapunkt usw.) voraus. Marx hat auch Anleitungen zur Instrumentation; die große Instrumentationslehre von Berlioz-Strauß kommt wohl für Sie nicht in Betracht; Riemanns Katechismus eher. Wir geben pflichtgemäß Auskunft auf diese immer wiederkehrenden Fragen. Aber wir tun es etwas schweren Herzens. Wer die Schwierigkeiten kennt, die mit dem Musikstudium verbunden sind, wird nur ungern dem Autodidaktentum das Wort reden wollen.

**Kantor Sch.** Das Quintett heißt deshalb Forellenquintett, weil Schubert im Variationssatze als Thema das Lied „Die Forelle" verwendet hat. — „Ich bin der Schneider Kakadu", Variationen für Violine, Violoncello und Klavier, op. 121 von Beethoven. Als Führer durch die Kammermusik nennen wir Ihnen den von Altmann, bei Carl Merseburger in Leipzig erschienen.

**Kantor M.** Warum legen Sie Ihrem Schreiben Rückporto bei? Immer und immer wiederholen wir, daß wir nur im Briefkasten antworten. Uns ist nur die Lachnersche Komposition bekannt (B. Schotts Söhne in Mainz). Kennt vielleicht einer unserer Leser ein Terzett mit Klavier „Wer nie sein Brot mit Tränen aß" von Muckl?



XXXIV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark.

1913 Heft 2

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

**Inhalt:** 

# Perseus-Statue des Benvenuto Cellini.

## Ein unbekannter Reisebrief Franz Liszts an Hector Berlioz.

Von Dr. JULIUS KAPP (Berlin).

Im Frühjahr 1835 hatte Liszt infolge seiner Verbindung mit der Gräfin d'Agoult Paris verlassen. Nahezu fünf Jahre blieb er, abgesehen von kürzerem, meteorähnlichem Auftauchen und Verschwinden, dem Musikleben fern. Mit offenem Herz und Sinn für die Wunder der Natur und der Künste durchstreifte er in Begleitung der Gräfin die Schweiz und die Städte Italiens. Mochten auch seine Freunde ob dieses ihnen unverständlichen Gebarens die Köpfe schütteln, er selbst wußte schon, was er tat: hier an den klassischen Meisterwerken der Kunst erschloß sich ihm das Verständnis für die Einheit aller Künste, Liszt gewann auf diesen Wanderungen die innerliche Reife als Künstler und Mensch. Mit den Freunden in Paris blieb er in steter Verbindung durch seine in der „Gazette musicale" veröffentlichten *„Lettres d'un Bachelier ès-musique"* (Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst), in denen er über Erlebnisse oder künstlerische Eindrücke berichtete. Bei der späteren Sammlung dieser auch heute noch interessanten Schilderungen (Bd. II von Liszts Ges. Schriften) wurden seltsamerweise mehrere übersehen und sind daher ganz verschollen. Unter diesen findet sich auch nachstehende Vision, die am 30. November 1838 in Florenz von Liszt aufgezeichnet und an *Hector Berlioz* gerichtet ist. Berlioz hatte bekanntlich die Lebensschicksale des berühmten italienischen Goldschmieds *Benvenuto Cellini* in seiner gleichnamigen Oper verwertet. Diese war am 3. September 1838 in der Pariser Oper vom Publikum mit sehr gemischten Gefühlen aufgenommen und nach wenigen Wiederholungen endgültig abgesetzt worden. Liszt bricht hier in seinem Reisebrief für das Werk seines Freundes eine Lanze; zunächst allerdings ohne greifbaren Erfolg, denn bekanntlich sollte es i h m vorbehalten bleiben, erst vierzehn Jahre später im kleinen Weimar Berlioz' „Benvenuto Cellini" zu neuem Leben zu erwecken.

* * *

### Die Perseus-Statue des Benvenuto Cellini.

„Es schlägt zwei; ich verlasse den Ball beim Fürsten Poniatowski. Auf einen Tag, wie es bei uns nur die schönsten Septembertage sind, war eine klare Nacht gefolgt, eine dieser toskanischen Nächte, denen an majestätischer Pracht nichts gleichkommt. Da ich mich nicht entschließen konnte, nach Hause zu gehen, bummelte ich auf gut Glück den Arno entlang. Die Stadt lag in tiefem Schlummer, ruhig floß der Strom dahin; nichts lenkte meine Gedanken ab. Ich trat in die Galerie der Uffizien ein und stand bald am Sockel der Perseus-Statue des Benvenuto Cellini. Der Anblick dieses edlen Denkmals machte, zumal im Zauberlichte der Nacht, auf mich einen einzigartigen Eindruck. Ich war schon häufig daran vorübergegangen, ohne es näher zu beachten, diesmal aber fühlte ich mich wie von einer unsichtbaren Macht angezogen. Ich glaubte eine geheimnisvolle Stimme zu vernehmen, die Statue sprechen zu hören. — Das wird Dir sehr fantastisch scheinen, trotzdem sei es hier aufgezeichnet. Wirklichkeit war jedenfalls, daß ich mich auf die Treppenstufen der Loggia dei Lanzi setzte und nachzudenken begann. . . .

Die Perseus-Sage ist eine der schönsten Mythen der griechischen Poesie. Perseus ist einer der gefeierten Helden, die im Kampf zwischen Gut und Böse Sieger geblieben sind, er, dieser geniale Mensch, dieses Mischwesen von einem Gott und einer Sterblichen. Der Kampf beherrscht sein Leben, er tötet die Gorgo, schlägt der Medusa das Haupt ab, dieser hemmenden Kraft, die sich als starkes Hindernis immer zwischen den Tatmenschen und die Erfüllung seines Geschickes drängt. Er schwingt sich auf sein Flügelroß: er ergreift Besitz von seinem Genie; und befreit Andromeda: er eint sich der Schönheit, der unvergänglichen Geliebten des Dichters, aber auch dies gelingt nicht ohne Kampf. Der Streit beginnt von neuem, und da Perseus als Sohn eines Erdenweibes ebenso gut Mensch wie Gott ist, ist er dem Irrtum untertan. Das Verhängnis fordert seine Rechte. Er tötet den Vater seiner Mutter Danae: Schmerz und Gewissensbisse lasten auf ihm. Schließlich wird er selbst von Megapenthes, dem Rächer des Acrisius, getötet. Nach seinem Tode errichten ihm die Völker Altäre.

So die ursprüngliche Idee, die ewig unvergängliche Wahrheit!

Zunächst, die abstrakteste Kunstform wählend, offenbart sie sich im Wort. Die Dichtkunst leiht ihr die Zunge, versinnbildlicht sie. Das Altertum überliefert uns in der Perseus-Sage eine tiefe, vollkommene Allegorie. Doch dies ist nur die e r s t e Stufe, der e r s t e Schritt zur Offenbarung der Idee. Sehen wir weiter:

In der neueren Zeit nimmt sie unter den Händen eines großen Künstlers greifbare Gestalt an, tritt in das Bereich der Plastik: in der Hitze des Ofens schmilzt das Metall, es fließt in die Form und aus ihr ersteht Perseus, gewaffnet, in der Hand als Siegestrophäe das Haupt der Medusa.

Heil Dir, Cellini, Du hast ein schwieriges Werk vollbracht; heil auch Dir, Held der Kämpfe, Du hast die Gorgo zu Boden gestreckt, heil Dir, begeisterter Streiter, Du hast das Ungetüm besiegt, Andromeda befreit, die Schönheit errungen: Dein Name wird unvergänglich sein.

Dies ist die z w e i t e Stufe.

Schließlich erscheint in unseren Tagen ein anderer Cellini, ebenfalls ein großer Künstler, der die Idee in ihrer zweiten Phase ergreift und von Neuem umformt. Indem er sich an den Gehörsinn wendet, wie Cellini sich an den Gesichtssinn gewandt hat, bekleidet er die Idee mit neuer Pracht und macht aus Perseus eine ebenso erhabene und vollkommene Schöpfung, wie die beiden Vorgänger.

Ehre sei Dir, Berlioz, denn auch Du kämpfst mit unbesiegbarem Mut, und wenn Du trotzdem die Gorgo noch nicht bezwungen hast, wenn die Schlangen noch um Deine Füße zischeln und Dich mit ihren scheußlichen Waffen bedrohen, wenn Neid, Dummheit, Bosheit und Verrat sich in Deiner Nähe häufen, so fürchte nichts, die Götter stehen Dir bei und gleich Perseus haben sie Dir Helm, Flügelschuhe, Schild und Schwert, d. h. die Freude, Eilfertigkeit, Weisheit und Kraft verliehen. Kampf, Schmerz und Ruhm: das ist das Geschick des Genies. So war das Deine, Cellini; so auch Deines, Berlioz.

Geheimnisvolle Empfängnis! Das Gebären des Genies durch das Genie! Wunderbare Kette, die Menschen durch Ideen über Jahrhunderte verbindet! Unerklärbare Zusammenhänge, Geistesgemeinschaft! Atem Gottes, der in die Menschheit überströmt! . . . Mein Geist vertiefte sich in die Welt dieser Dinge.

Ich hob von Neuem meine Blicke zu der Perseus-Statue auf. Die sonderbaren Vorkommnisse, die den Guß dieser Statue begleiteten, kamen mir ins Gedächtnis. Eine Menge Anknüpfungspunkte und seltsamer Kontraste fielen mir auf. Der Guß des Perseus war für Benvenuto Cellini ein feierliches und entscheidendes Ereignis. Diese bedeutungsvolle Krise im Leben des Bildhauers wurde ihrerseits eine markante Epoche im Dasein des Musikers. Die Neigungen beider wurden von Kindheit an durch kurzsichtige Eltern gehemmt und dieser Widerspruch offenbarte bei dem Einen wie bei dem Anderen offenkundige Anzeichen von Vorherbestimmung. Es ist beachtenswert: der Vater von Cellini will aus seinem Sohn einen Musiker, der von Berlioz einen Anatom machen.

Hier wäre es vielleicht angebracht, einige Betrachtungen anzustellen über die Autorität der Eltern und den guten Einfluß, der von den Alten auf die Jugend ausgeübt wird, doch fahren wir lieber in der Gegenüberstellung der beiden Künstler fort.

Um sich seinem Erzeuger willfährig zu erweisen, sieht sich Cellini gezwungen, Flöte zu spielen. Berlioz dagegen, in noch üblerer Zwangslage, flieht, angeekelt, für immer den anatomischen Hörsaal. Von den Eltern deshalb verstoßen, ist er gezwungen, mit der Gitarre kümmerlich sein kostbares Leben zu fristen. Einige seltene Mußestunden weiht er dem Studium der Harmonie- und Kompositionslehre.

Durch den Tod des Vaters, dieses „maladetto suonare“, wie er selbst sagt, sein eigener Herr, widmet sich Cellini mit voller Kraft seinem Beruf. In kurzer Zeit wird er ein geschickter Goldschmied, ein trefflicher Ciseleur. Wir sehen ihn dann in der Folgezeit wiederholt von Fürsten an den Hof gezogen und geehrt, aber auch verbannt oder verfolgt. Ein Papst läßt ihn sogar in den Kerker werfen, eine Favoritin bereitet ihm schweres Herzeleid.

Heutzutage lassen zwar Päpste und Favoritinnen die Künstler in Frieden, aber das Verfolgtwerden besteht noch immer, nur nicht mehr so öffentlich, mehr im Geheimen. Die Verfolgungen gehen jetzt nicht mehr von oben aus, sondern von unten. Von seiten ihm gesellschaftlich Gleichgestellter oder Untergebener sieht sich der Künstler jetzt am häufigsten gehemmt, gehindert; diese sind es, die ihm den Platz an der Sonne, seinen Anteil am fördernden Licht weigern oder Schritt für Schritt streitig machen. Wenn Berlioz eines Tages, wie Cellini getan, einen wahrheitsgetreuen Bericht seiner wandelbaren Lebensschicksale aufzeichnet, dann werden wir zu unserer Ueberraschung mit Bedauern vernehmen, wie ein so bedeutender Geist, ein so edles Herz so niedrige Leidenschaften aufgerührt hat, und wir werden es kaum glauben können, daß er bei seinen Zeitgenossen statt auf Sympathie, Unterstützung oder doch zum mindesten Unparteilichkeit nur auf Widerspruch, Ungerechtigkeit oder laue Teilnahmslosigkeit stieß.

Es kam für Cellini der ersehnte Augenblick, da sein Talent die Weihe empfangen sollte. Er erhielt von Herzog Cosimo I. den Auftrag einer Perseus-Statue, die mit anderen zusammen den Platz vor dem Palaste zieren sollte. Er wird der Nacheiferer Donatellos und Michelangelos. Aus Benvenuto, dem Goldschmied, Benvenuto, dem Ciseleur, wird nun Benvenuto, der Bildhauer!

Er wird nun künftighin nicht nur ein Günstling großer Herren sein, er wird der Erwählte des Volkes, der Nationalkünstler sein. Ich will nicht auf Einzelheiten der zahllosen Hemmnisse, die der Arbeit Cellinis in den Weg gewälzt wurden, eingehen. Seiner Geduld und Beharrlichkeit wurden Prüfungen auferlegt, die selbst nach dem Aufsehen erregenden Gelingen seines Werkes nicht aufhörten. Die Eifersucht seines unwürdigen Nebenbuhlers Bandinelli gönnte ihm weder vorübergehend, noch dauernd Ruhe. Die pöbelhafte Schar mittelmäßiger Bildhauer überhäufte ihn mit Spott. Man traute es ihm nicht zu, ein großes Werk schaffen zu können, man schalt ihn einen Prahlhans und nannte ihn spöttisch den „n e u e n B i l d h a u e r, il s c u l t a r n u o v o“. Der Herzog, eingeschüchtert durch diese Schreier, zauderte, machte Versprechungen, die er aber wieder zurücknahm, und gewährte ihm nur sehr zaghaft Beistand. Am Tage des Gusses der Statue ist der unglückliche Künstler zu Tode ermattet, aufgerieben von unablässigem Aerger, durch Fieberschauer gezwungen, das Bett zu hüten. Er kann den Vorgang nicht mehr überwachen. Seine Instruktionen werden nicht befolgt, Nachlässigkeit oder Verrat derjenigen, denen er vertraute, bringen alles in Gefahr. Man läßt ihm sagen, daß ein nicht mehr gut zu machendes Versehen sich ereignet, daß es keine Rettung mehr gäbe. Bei dieser Nachricht stößt Benvenuto einen furchtbaren Schrei aus, das Brüllen eines Löwen! Er springt aus dem Bett und stürzt, kaum halb angekleidet, nach dem Schmelzofen; er erkennt die Gefahr, erteilt Anweisungen, befiehlt, handelt. Die fast erloschene Flamme züngelt von neuem auf, das Metall kommt wieder in Fluß und fließt in die Form. Acht Tage später steht die fertige Statue auf dem Sockel, das Volk strömt herbei, es bewundert das Werk und rechnet den Künstler zu den seinen; die Feinde sind beschämt, die zaghaften Freunde neu beseelt; für Cellini hat die Nachwelt begonnen. . . .

Hier fällt unser Vergleich ganz zugunsten des Bildhauers aus.

Wie Cellini sah sich auch Berlioz zahlreichen Schwierigkeiten ausgesetzt. Auch gegen ihn erhoben sich Nebenbuhler, die ihm zwar an Talent nicht gleichkamen, aber durch die Umstände begünstigt wurden. Auch er wurde von der Menge mit der Bezeichnung „neuer Musiker“ gebrandmarkt, auch er traf bei denen, die sein Genie nicht zu leugnen vermochten, auf Zaghaftigkeit und Schwäche. Berlioz mußte wie Cellini gegen blinde Vorurteile, gegen ein übelwollendes Geschick ankämpfen, aber er ist schlimmer daran als jener, da sein Werk nicht an eine unparteiische Oeffentlichkeit, an das Volk gelangen kann, ohne die Vermittlung derer, die seine Gegner sind. Die Mehrzahl seiner Interpreten sind ihm feindlich gesinnt.

Cellini stellt seine Statue vor Aller Blicke. Hier steht sie zu jeder Stunde, jeder Minute. Er appelliert damit in Wirklichkeit an das Volk. Und darin beruht der bemerkenswerte Vorteil der Plastik gegenüber der Musik, die nicht

ständig erklingt und niemals eine unumschränkte Wirkung erzielen kann, da diese stets zum größten Teil von der Aufführung abhängt.

Alle Künste beruhen auf den beiden Grundpfeilern: Wirklichkeit und Ideal. Das Ideal ist nur dem Verständnis des Gebildeten faßlich; die Realität der Statue aber einem jeden, denn sie hat ihren Typus in der menschlichen Gestalt, die allen vertraut ist. Selbst der gewöhnliche Mann ist von dem ewig Wahren bei Phidias oder Michelangelo ergriffen. Jeder ist imstande, den Grad der Treue in der Nachahmung des menschlichen Körpers aus eigener Kraft abzuschätzen. Bei der Musik ist dem aber nicht so, denn sie hat sozusagen keine Wertskala, sie ahmt nicht nach, sie bringt Eigenes zum Ausdruck. Die Musik ist in Einem sowohl eine Wissenschaft wie die Algebra als auch eine psychologische Sprache, in denen nur poetische Gemüter einen Sinn erkennen können. Daher bleibt sie, als Wissenschaft wie als Kunst, der Menge nahezu ganz unverständlich. Die Leidenschaften und Empfindungen, die die Musik zum Ausdruck bringt, ruhen wohl im Herzen des Menschen, aber nicht aller Menschen, während in einer Statue sich rein körperlich jeder Mensch wiederfindet. Daher sind die Mißverständnisse zwischen dem Publikum und einem Musiker weit häufiger als zwischen dem Publikum und einem Bildhauer.

Nichtsdestoweniger schlägt trotz alledem für jedes Genie seine Stunde. Die Kritik, Opposition, Ungerechtigkeiten, die den Schwächling, der seinen Weg im Glanze der Volksgunst sucht, einschüchtern, bekräftigen den Starken in seiner Bahn. Er hat seine innere Leuchte, die ihn leitet, und die Stimme der Nachwelt, die er schon ganz leise vernimmt. . . ."

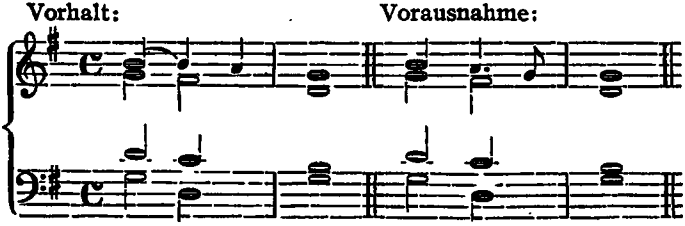
# Tonsatzlehre.[1]

**Von M. KOCH, Kgl. Musikdirektor (Stuttgart).**

## Die Vorausnahme (Anticipation).

Durch den Vorhalt wird eine Stimme aufgehalten; bei der Vorausnahme als der gegenteiligen Form wird ein Ton des folgenden Akkords im voraus angegeben.

Vorhalt: Vorausnahme:



Der Vorhalt steht betont; die Vorausnahme tritt auf unbetonter Stelle ein.

Wie es zwei- und mehrstimmige Vorhalte gibt, so ist es auch möglich, mehrere Töne, ja selbst einen ganzen Akkord vorauszunehmen. Das vorhin gegebene Beispiel läßt sich dementsprechend folgenderweise gestalten:



[1] Unsere Tonsatzlehre ist namentlich für die Bedürfnisse autodidaktischen Studiums berechnet. Sie gibt in ihrer eingehenden Art Aufschlüsse über alle erdenklichen Fälle melodischer und akkordischer Verbindungen und verleiht darum jedem Studierenden, mag er Dilettant oder angehender Künstler sein, dasjenige Maß von Sicherheit und Selbständigkeit, das für ein ersprießliches tonsetzerisches Schaffen unbedingt notwendig ist. Es wird nun das so wichtige Kapitel der Durchgänge und Wechselnoten folgen. In diesem Quartal wird dann auch noch mit der Modulationslehre begonnen werden können. — (Diese Artikelserie hat in Heft 20 des 33. Jahrgangs begonnen.)

Bei dem letzten und vorletzten Beispiel sind somit die verfrühten Achtelnoten trotz ihrer konsonanten Eigenschaften als wirkliche Vorausnahmen zu betrachten.

Beispiele mit stufenweisem Eintreten der Anticipation a) in der Oberstimme:

Original:

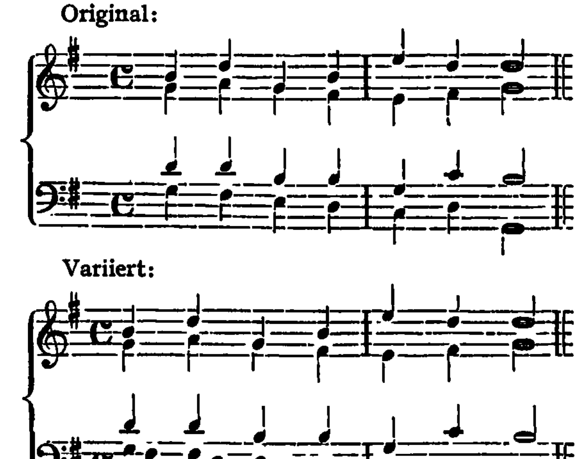


Variiert:



b) in der Unterstimme:

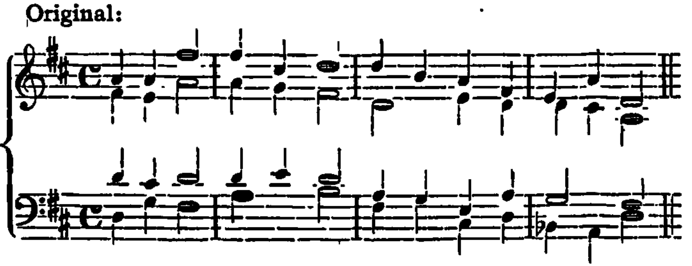
Original:



Variiert:

Sprungweises Eintreten in der Oberstimme:

Original:

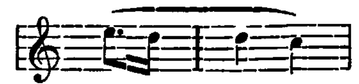


Variiert:

Führe folgendes Beispiel auf den Originalsatz zurück:



Bilde zwei Varianten zu folgendem Satz mittels des rhythmischen Motivs



das sequenzmäßig von Takt zu Takt zu wiederholen ist und zwar zuerst in der Oberstimme allein, dann dem Anfangstakt



entsprechend in allen Stimmen.



Man kann die vorausgenommenen Töne, statt sie wiederholt anzuschlagen, auch als Synkopen liegen lassen, z. B.:

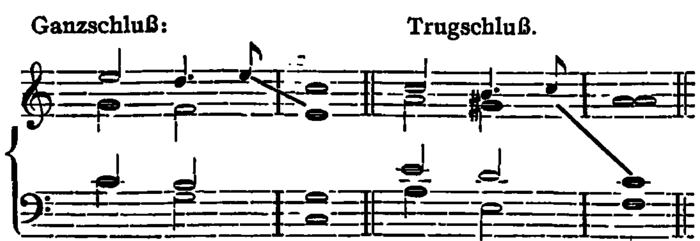


Ob nun so in synkopierter Gestaltung dargestellt oder in der zuvor gewählten melodisch beweglichen und eleganteren Form mit wiederholtem Anschlag: der widerspruchsvolle, oft gewaltsame Charakter der Anticipation äußert sich in dem einen wie in dem andern Fall. Verschärft wird dieser Charakter namentlich, was an den mitgeteilten Beispielen zu beobachten ist, durch sprungweises Eintreten dissonierender Töne.

---

Die Vorausnahme gestattet folgende **freie Behandlung:** ein zum voraus in der Oberstimme angeschlagener Ton des nächstfolgenden Akkords wird beim Eintritt eben dieses Akkords in einer **andern** Stimme als der Oberstimme wiederholt. Eine Freiheit dieser Art weisen z. B. folgende kadenzierende Verbindungen auf:

Ganzschluß: Trugschluß.



Das erstemal wird der vorausgenommene Ton an den Alt, das zweitemal an den Tenor abgegeben.

Weitere Beispiele:





*) Wieder eine andere Freiheit, die zulässig ist, weil auf den $\overset{7}{V}$ der tonische Dreiklang eintreten könnte.

Ein ähnliches Beispiel:



Betrachte noch folgenden Satz:



(Fortsetzung folgt.)

---

# Jubiläum der Leipziger Thomasschule.

In der letzten Septemberwoche hat die altberühmte Thomasschule in Leipzig ihr 700jähriges Bestehen feiern können. Nicht nur durch ihr Alter überragt sie die gleichartigen Anstalten Deutschlands, sondern vor allem durch ihre einzigartige Bedeutung als Pflegstätte der deutschen Kirchenmusik. Neben den Rektoren, deren mehrere als Gelehrte hohes Ansehen genossen, sind daher stets die Kantoren als Repräsentanten des Geistes dieser Schule angesehen worden. Die Schule, im Anschluß an das Stift zu St. Thomae in Leipzig 1212 gegründet, hatte zunächst vornehmlich den Zweck, für den Gottesdienst und seine musikalische Seite den Nachwuchs an Sängern heranzubilden. Diese auch in anderen Klosterschulen vorhandene Uebung ist aber dann im Laufe der Zeit bei den meisten verschwunden, während er sich bei der Thomasschule immer mehr in den Vordergrund schob und dann, durch Tradition geheiligt, die Besonderheit der Schule ausmachte. Mit dem durch die Reformation und ihre Nachwirkungen eintretenden völligen Umschwung im deutschen Schulleben hat dann auch die Thomasschule eine einschneidende Aenderung des gesamten Lehrbetriebs erfahren und entwickelte sich gleichzeitig mit der immer beibehaltenen Pflege des musikalischen Elements zu einer Gelehrtenschule ersten Ranges.

Wie immer mehr seit dieser Zeit die Schule führend geworden ist durch diese ergiebige Pflege des Kunstgesanges in der Kirche, nicht minder aber auch durch die überragenden Persönlichkeiten ihrer Kantoren, zeigte am deutlichsten das im Mittelpunkt der eben stattgehabten Feier stehende Kirchenkonzert, das an altehrwürdiger Stätte, in der prächtigen und akustisch selten guten Thomaskirche eine große Anzahl von alten Schülern der Anstalt versammelt hatte. Zugleich die Meister der Tonkunst ehrend, führten die Thomaner unter Leitung ihres jetzigen Kantors, Prof. *Schreck*, nur Werke ehemaliger Thomanerkantoren auf, damit einen Ueberblick über 400 Jahre kirchenmusikalischen Schaffens bietend, wie man ihn so leicht in dieser Vollendung und guten, typischen Auswahl nicht wieder wird hören können. Man begann mit dem aus Eisfeld gebürtigen *Georg Rhau*, der nur ein Jahr in Leipzig wirkte und gerade damals (1519) Gelegenheit hatte, bei der Disputation zwischen Luther und Dr. Eck in dem großen Saale der Pleisenburg mit einer Festmotette hervorzutreten. Später ging er nach Wittenberg, verlegte und edierte mehrere Werke Luthers, Melanchthons und musiktheoretische eigene Werke. Dort entstand denn auch sein jetzt vorgetragenes „Deudsch Sanctus“ nach den Worten Luthers. An Bedeu-

tung übertrifft ihn bei weitem *Sethus Calvisius*, ein ebenso gelehrter Mathematiker als Musiktheoretiker. Von seinen Motetten sind nicht viele erhalten, aber die vorhandenen, zumeist Gelegenheitswerke, zeugen von einem für die damalige Zeit erstaunlichen Können. Die zwölfstimmige Motette „Lobet den Herrn“ nach Psalm 150 ist erst vor kurzem wieder aufgefunden worden und in diesem Jahre nach fast 300jähriger Verschollenheit zum ersten Male an der alten Stätte gesungen worden. Durch des Leipziger Prof. *Prüfer* mustergültige Ausgabe ist uns der auf Calvisius folgende *Hermann Schein* wesentlich näher gebracht worden. 1616—1630 Kantor in Leipzig, hat er die schreckliche Kriegszeit fast ganz durchlebt, eine Zeit, die sich dennoch durch unverzagtes Weiterarbeiten am alten Werke auszeichnet. Sie kann als die kritische Zeit angesehen werden; daß trotz des namenlosen Elends in Leipzig Zeit, Geld und Interesse für die Pflege der Kirchenmusik vorhanden war, ist ein seltener Beweis von Idealismus, der zu dem weiteren Aufstieg des Leipziger Thomanerkantorats den festen Grund gelegt hat. Man bot von Schein einen sechsstimmigen Chor aus dem „Cymbalum Sionium“. Sein 12 Jahre später (1627) entstandenes Cantional ist ein wichtiges Gesangbuch dieser Zeit gewesen. Ueber *Tobias Michael* und *Sebastian Knüpfer* gelangen wir zu *Johann Schelle*, der wie manch anderer seiner Amtsnachfolger und Vorgänger noch der Wiedererweckung harrt. Eine Aufgabe, der sich die Thomaner recht gut unterziehen könnten. So sind auch von *Johann Kuhnau* bisher nur die Klavierkompositionen recht bekannt geworden durch die Neuausgabe in den Denkmälern der deutschen Tonkunst, gerechtfertigt allerdings durch seine Bedeutung als Schöpfer der ersten deutschen Klaviersonaten. Den vorher und nachher auch nicht annähernd erreichten Kulminationspunkt in der Entwicklung der deutschen Kirchenmusik und der Leipziger Thomaskantorei bildet natürlich *Johann Sebastian Bach*, der so recht zeigt, welche absolut führende Stellung Leipzig eingenommen hat, der auch dem Kantorat besonders zu dem unvergänglichen Ruhme verhalf, den es noch heute genießt. Sein Schüler ***Friedrich Doles*** schrieb als erster Thomaskantor a capella-Motetten für den Gottesdienst, doch weiß man nicht, ob für den Sonntagsdienst oder für die heute allgemein „Motette“ genannte Vesper. Hiller, der ihm folgte, nimmt zwar im Leipziger Musikleben eine ganz hervorragende Stellung ein, doch liegt seine Bedeutung außerhalb des kirchenmusikalischen Gebiets. Mit *Christian Weise* zusammen der Schöpfer des für die Entwicklung der komischen Oper bedeutsamen deutschen Singspiels, hat er vor allem das Konzertleben Leipzigs und damit Deutschlands von Grund aus reformiert. Durch seine Doppelstellung als Kantor (1789—1804) und als Leiter der von ihm wieder ins Leben gerufenen „Großen Konzerte“ (jetzt Gewandhauskonzerte) nahm er eine absolut maßgebende Stellung in Leipzig ein. Außerordentliche Tatkraft und Organisationsvermögen ließen ihn außer unterrichtlicher Tätigkeit (*Corona Schröter*)



JOHANN HERMANN SCHEIN
Thomas-Kantor 1616—1630.



JOHANN KUHNAU
Thomas-Kantor 1701—1722.

auch noch zum Herausgeber der ersten deutschen Musikzeitung (1766—1770) werden. Er veranstaltete als Erster in Deutschland große Konzerte mit mehreren Instrumentalisten und Sängern, und verlieh durch diese ganze umfassende Tätigkeit, die er bis zu seinem Tode ausübte, dem Leipziger Thomaskantorat ein ganz bedeutendes Ansehen, von dem in der Folge alle seine Nachfolger noch Nutzen hatten. Er hat die Musikstadt Leipzig geschaffen. Die von ihm her datierenden engen und noch heute bestehenden Beziehungen zwischen Gewandhaus und Thomanern wurden von seinen Nachfolgern August Eberhard Müller und dem bedeutenderen Gottfried Schicht weiter unterhalten. Des letzteren sehr zahlreiche, vielleicht zu zahlreiche Motetten wurden früher viel gesungen, haben aber nur zeitlichen Wert. Schichts Choralbuch aber hat wesentlichen dokumentarischen Wert ebenso wie die theoretischen Werke Moritz Hauptmanns und Ernst Friedrich Richters. Vor ihnen ist noch *Weinlig*, der Lehrer Richard Wagners, zu nennen, dessen meiste Arbeiten aber Manuskript geblieben sind. Seit seinem Nachfolger Hauptmann sind die Thomaskantoren auch gleichzeitig Lehrer an dem aufblühenden Leipziger Konservatorium. Der jüngsten Zeit gehören *Rust* und *Schreck* an; Rust aus der alten Dessauer Musikerfamilie stammend, hat sich durch die mustergültige Redaktion der großen Bach-Ausgabe besonderes Verdienst geschaffen. Schreck steht schon seit 1893 im Dienst der Sache und wahrt mit dem trefflichen Organisten zu St. Thomae, Prof. *Straube*, die jahrhundertealten Traditionen. Allsonnabendlich zieht ein Strom von dankbaren, musikempfänglichen Menschen um die Mittagsstunde in die Thomaskirche, und lauscht hier den wundersamen Klängen selten schöner und herrlich zusammenklingender Knaben- und Jungmännerstimmen, die von gleicher Stelle auf der Orgelempore nun schon seit Jahrhunderten und, so hoffen wir, auch in ferner Zukunft ihre religiösen Gesänge erschallen lassen. **W—n.**

## Johannes Brahms und Hermann Levi.

In *Max Kalbecks* Brahms-Biographie ist mehrfach von den Beziehungen zwischen Brahms und Levi in einem Sinn die Rede, der eigentümlich berührt, wenn man diese Beziehungen selbst miterlebt hat. Die geistige Atmosphäre, innerhalb der sie sich gestaltet haben, ist hier allzu einseitig beleuchtet. Wie eine unheilbringende Macht ist der mächtig wachsende Einfluß Richard Wagners auf das künstlerische Leben der Zeit und speziell auf diese Beziehungen aufgefaßt. Die echte Künstlerschaft eines Johannes Brahms würde aber auch eine unparteiischere Darstellung des Zeithintergrundes vertragen haben, ohne von ihrer Bedeutung einzubüßen, und der Nachweis, wie zwei Künstler, ein produzierender und ein reproduzierender, ohne persönliches Ver-



JOHANN SEBASTIAN BACH
Thomas-Kantor 1723—1750.

schulden, durch ihren Entwicklungsgang voneinander losgelöst werden, würde sich dann von selbst ergeben haben.

Den Beziehungen zwischen Brahms und Levi wird weder die Biographie ganz gerecht, noch die Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Brahms und Levi durch Leopold Schmidt. Diese Veröffentlichung (die sich auf die Biographie stützt, während diese hinwieder die Briefe benützte) rechtfertigt nur zu sehr die Abneigung, welche sowohl Brahms als Levi gegen eine Herausgabe ihrer Briefe hegten. Brahms war, wie er selbst mehrfach sagte, kein Briefschreiber, und wer ihn nicht kannte, wird ihn aus diesen oft recht kargen brieflichen Aeußerungen schwerlich kennen lernen. Von der anregenden Macht seines Wesens und dem Tiefgründigen, Urwüchsigen seiner Anschauungen geben sie nur einen schwachen Begriff. Levi aber war sehr impulsiv, sehr vom Moment abhängig, und manches, so ganz und gar nicht für die Oeffentlichkeit bestimmte, intime Wort in seinen Briefen, das in Widerspruch mit anderen Aeußerungen steht, erhielt erst die richtige Beleuchtung, wenn er nach einiger Zeit im Gespräch sich rückschauend darüber erging. Er brauchte Zeit, um über sich selbst und über andere ins klare zu kommen, und die feineren Nuancen seines Seelenlebens und so manche streitenden Mächte in seinem Innern kommen in diesen momentanen brieflichen Aeußerungen nicht zu einem entsprechenden Ausdruck. Da seine Kunst und seine künstlerischen Beziehungen immer etwas Ernstes, Heiliges für ihn waren und er eine durchaus ehrliche Natur war, die höchstens aus zarter Rücksicht mit manchen Ansichten zurückhielt, ist es nicht richtig, wenn Max Kalbeck im dritten Band bei Darstellung der Lockerung des Verhältnisses zwischen Brahms und Levi von Levis „unruhigem und nicht ganz reinem Gewissen" spricht. Diese Aeußerung fällt gelegentlich der Aufführung der Brahmsschen c moll-Symphonie durch Levi in München; und ein Unbeteiligter könnte daraus den Eindruck gewinnen, als ob es Levi mit dem Einstudieren nicht so recht ernst genommen habe. Dies war aber durchaus nicht der Fall. Levi gab sich in den ersten Jahren seiner Münchner Tätigkeit die erdenklichste Mühe, Brahms dort einzubürgern, wie er ihn in Karlsruhe eingebürgert hatte, fand jedoch weder bei der Mehrheit seiner Musiker noch bei dem Publikum den Widerhall, auf den er gehofft hatte. Er hat sich mündlich darüber ausgesprochen, wie schmerzlich und peinlich ihm dies besonders auch dem Freund gegenüber war.

Auch Bülow hat mit Brahmsschen Werken in München nicht den andauernden Erfolg errungen, dessen er sich in einem seiner Briefe rühmt.

Gerade weil Levi gewissenhaft und zartfühlend war, bewegte ihn in der nun folgenden Zeit die Frage mehr und mehr, wie sein eigener Entwicklungsgang, der ihn immer tiefer in die dramatische Welt Wagners führte, sich mit der so verschiedenen und so sensitiven Eigenart des Freundes vertragen würde. Levi hatte Wagner immer hoch gehalten, auch damals als er, der in der Leipziger Schule Ausgebildete, theoretisch noch nicht im Einklang mit ihm stand. Jetzt war er ganz hingerissen von Wagners Werken und von Wagners Persönlichkeit, jener Zwiespalt existierte nicht mehr für ihn, und er dachte von Brahms groß genug, um ihm aus seinen Empfindungen und seinen neuen Ideen kein Geheimnis zu machen.

Nach einem solchen Geständnis geschah es, wie Levi mir selbst erzählte, daß Brahms von ihm wegging und nicht wiederkehrte. Beide waren von München aus an den Starnberger See gefahren. Levi wartete auf die Rückkehr des Freundes. Er wartete vergebens.

Dieser Moment bildete den eigentlichen Abschluß der warmen, herzlichen Freundschaft, die auf Brahms' tiefe, verschlossene, ja zeitweise herbe Künstlernatur so freundlich lösend eingewirkt hatte. Daß Brahms klarer sah als Levi selbst und mit Schmerz fühlte, wie das künstlerische Interesse des Freundes an ihm durch die Macht des Wagnerschen Genius in den Hintergrund gedrängt wurde, das erklärt wohl sein Verhalten. Er selbst hat groß von Wagner und von dessen Zielen gedacht, wenn schon er im Wagnerschen Tondrama eine Beeinträchtigung der eigentlichen Natur der Musik erblickte. Er antwortete mir einst (es muß das in den ersten siebziger Jahren gewesen sein) in München auf meine Frage, warum er keine Oper schreibe: „Das ist neben Wagner unmöglich." Mir scheint, dieses Wort gibt einigen Aufschluß darüber, warum er trotz immer neuer Bemühungen um einen passenden Text zu keinem ernstlichen Schaffen auf diesem Gebiete gelangte.

Zu meinem Schrecken hat Kalbeck u. a. auch mich als Verfasserin eines Operntextes für Brahms genannt. Nie hätte ich geglaubt, daß dieser von mir längst vergessene, ganz dilettantische Jugendversuch, zu dem Levi mich überredet hatte, öffentlich erwähnt werden würde, und nie wäre ich so vermessen gewesen, für Brahms einen Text zu schreiben, hätte ich damals schon gewußt, was das heißen will.

Für die achtjährige Kapellmeistertätigkeit Levis in Karlsruhe (1864—1872), die uns Karlsruher zuerst mit der Matthäus-Passion, mit der Neunten Symphonie, mit den Meistersingern und mit anderen alten und neuen Meisterwerken bekannt machte, und uns Mozart in geradezu vollendeter Weise vorführte, war es auch ein Hauptanliegen, die neu entstandenen Werke von Brahms im Sinn ihres Schöpfers wiederzugeben. Aufführungen des Deutschen Requiems, des Schicksalsliedes, dessen erhebendes und versöhnendes Orchesternachspiel Levi vor einer von Brahms beabsichtigten Aenderung rettete, blieben den Teilnehmern unvergeßlich. Das Requiem wurde in rascher Folge einmal von Levi und einmal von Brahms dirigiert. Dieser ließ sich durch eine plötzliche, in der Generalprobe merkliche Heiserkeit nicht stören. Er war ganz Feuer und Flamme, und ich sehe noch sein erregtes Gesicht mit den leuchtenden blauen Augen vor mir, den energisch zurückgeworfenen Kopf mit der hohen Stirn und dem blonden, langgeschnittenen, flatternden Haar, den charakteristischen Mund mit der etwas vorgeschobenen Unterlippe, und die leidenschaftlichen Bewegungen der ganzen, nicht großen Gestalt.

Brahms sah damals viel jünger aus, als er war, und als er einmal bei einer Aufführung der Matthäus-Passion im philharmonischen Verein unter Levi die Orgel spielte, sagte ein Orchestermitglied, das ihn damals noch nicht kannte, zu Levi: „Der junge Mensch hat seine Sache aber gut gemacht!"



CHRISTIAN THEODOR WEINLIG
Thomas-Kantor 1823—1842. Richard Wagners Lehrer.



MORITZ HAUPTMANN
Thomas-Kantor 1842—1868.

Levi selbst war der Meinung, daß nur ein Meister so habe spielen können.

Dem Freundesverkehr zwischen Brahms und Levi gesellte sich von Anfang an als Dritter im Bunde der Kupferstecher Julius Allgeyer, der Biograph seines anderen Freundes, des Malers Anselm Feuerbach. Alles, was Brahms schuf, fand bei den Freunden warmen Widerhall und Brahms legte damals hohen Wert auf Levis einsichtsvolle und ehrliche Kritik. — In dieser erwärmenden Umgebung wurden alle Geister des Humors in Brahms entfesselt; sie umspielten oft in schalkhafter Weise seine äußerst feingezeichneten Lippen, die damals noch kein Bart bedeckte, und sie blickten mutwillig aus seinen leuchtenden blauen Augen. Es machte ihm dann Vergnügen, mit allerlei Einfällen die anderen zu necken und mit der eigenen Meinung dabei zurückzuhalten und Versteckens damit zu spielen, so daß man zu Anfang nie recht wußte, woran man war. Und dabei nahm er selbst Neckereien mit gutem Humor auf. Als ich mit ihm einmal von dem Lied „Dunkel, wie dunkel" sprach und sagte: „Ja, nun weiß ich, wie Sie's beim Komponieren des Liedanfanges gemacht haben. Sie haben den Anfang der Appassionata umgekehrt," da erwiderte er lächelnd: „Sie sind mir hinter die Schliche gekommen! So habe ich's immer gemacht, ich habe immer etwas von Beethoven genommen und habe es umgekehrt!"

Dies Lied „Von ewiger Liebe" hatte uns Levi bald nach dessen Entstehen bei unseren gemeinsamen Freunden, der Familie von Poetz, mit seiner nicht eben schönen Stimme so ergreifend vorgesungen, wie ich es nie wieder gehört habe. — Frau von Poetz war die Besitzerin des Hauses, in dem Levi jahrelang wohnte und nicht, wie es in einer Fußnote des gedruckten Briefwechsels heißt, „Hausdame" bei ihm. Sie war seine mütterliche Freundin, „die mütterlichste der Mütter", wie er sie nannte.

Nach Levis Uebersiedelung nach München, wohin ihm Allgeyer gefolgt war, kam Brahms viel seltener nach Karlsruhe, und als wir einmal ihm gegenüber dies bedauerten, sagte er, er sei „nur mit blutendem Herzen" an Karlsruhe vorübergefahren. Das gab meinen Schwestern und mir Anlaß, ihm zu Weihnachten 1873 ein Bilderbuch zu weihen, worin er, Levi und Allgeyer in heiterer Weise ihre Sünden vorgehalten bekamen. Im Januar 1874 dankte er brieflich höchst liebenswürdig dafür: „Wie gut und lustig wollte ich Ihnen schreiben," so beginnt sein Brief, und weiterhin heißt es: „Dem Buch fehle die Hauptsache, es wolle in der Bismarckstraße gelesen sein." — Dort wohnten Poetzens und dort hatte Levi bei ihnen gewohnt und den Weihnachtsabend hatten wir meistens mit Levi gemeinsam in der Familie von Poetz verbracht.

Einen anderen Scherz hat Brahms, wie aus den gedruckten Briefen hervorgeht, irrig aufgefaßt. Unser Mädchenkreis hatte sich auf der Messe photographieren lassen, ein schauderhaftes Bild. Levi bat es sich aus und sandte es ohne unser Wissen an Brahms, der die Tintenaugen, die ich unter allgemeinem Gelächter an Stelle der fehlenden Augen hineingezeichnet, für ein Werk der Eitelkeit hielt! Seiner brieflichen Aeußerung darüber hat man, ohne sich über den Zusammenhang zu erkundigen, in nicht eben taktvoller Weise beim Druck meinen Namen als Fußnote beigefügt.

Brahms war während seines mehrfachen Aufenthaltes in Karlsruhe zuweilen mit Levi und Allgeyer zusammen im „Nassauer Hof", einem Gasthaus, für dessen nach jüdischer Art zubereitete Speisen alle drei eine große Vorliebe hatten. Die Wirtin, die eine ehrliche Begeisterung für die Kunst hegte, gab sich alle Mühe, die von ihr hochverehrten Gäste zufriedenzustellen. Mein Vater, Hofgerichtsadvokat Ettlinger, und Gymnasialdirektor Wendt waren nie dort, wie Max Kalbeck irrtümlich angibt, also auch nicht mit Brahms dort zusammen. Brahms verkehrte bei uns im Hause, ebenso in der Familie Wendt, der Familie von Poetz usw.

Als Levi in München war, kam Brahms in den ersten Jahren häufig dorthin. Auf Levis Veranlassung führte meine (soeben in München gestorbene *Red.*) Schwester, Emilie Kaulla, mit ihrem Privatmusikverein fast alle damals vorhandenen Vokalkompositionen von Brahms auf, die Liebeswalzer einmal in Levis Wohnung, wobei Brahms und Levi begleiteten.

Leider hat Brahms nach seinem Bruch mit Levi auch den Verkehr mit dessen nächsten Freunden abgebrochen. Nur seine Freundschaft mit Allgeyer, mit dem er schon befreundet war, ehe er Levi kannte, erlitt keine dauernde Störung.

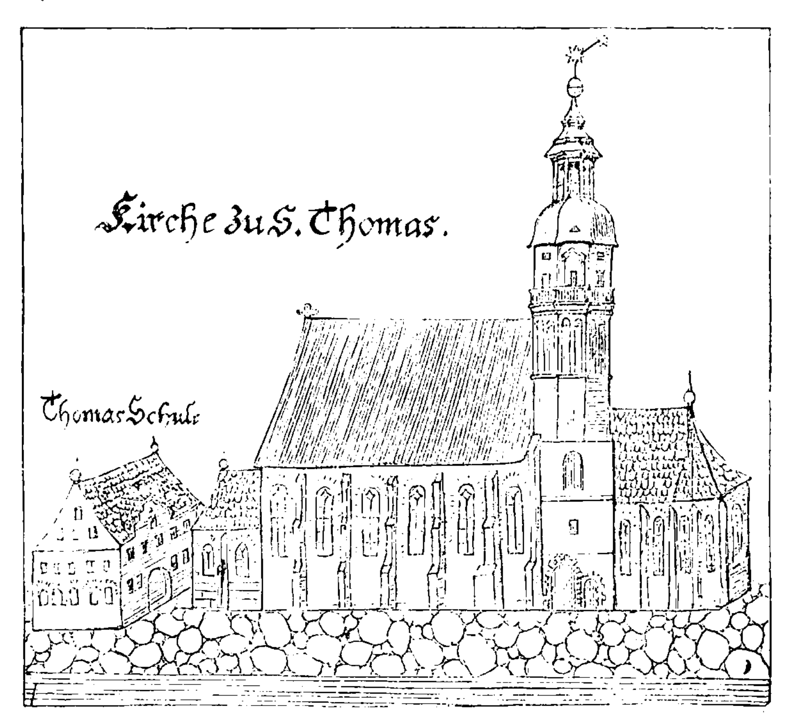
In jener Münchner Zeit erzählte Brahms einmal meiner Schwester und mir mit Wärme von Gottfried Kellers Legenden, die wir damals noch nicht kannten. Die erste der Legenden erzählte er uns ganz ausführlich und so wunderschön, daß ich bei der späteren Lektüre eine Wiederholung, aber nichts Neues zu lesen glaubte.

Für Kellers schalkhafte Behandlung des Wunderbaren und für die Art, wie er die überlieferte fromme Wunderwelt in den Dienst der Natur stellte, hatte Brahms viel Sinn, während er (wenigstens in damaliger Zeit) das tief Menschliche in der romantischen und mythischen Wunderwelt Richard Wagners nicht erkannte. Auch Levi hat eine solche Epoche durchgemacht; aber sie war für ihn nur ein Durchgangspunkt zu anderen Anschauungen.

Levis Abschied von Karlsruhe war mit der Aufführung von Brahms' Triumphlied verbunden, des Siegesgesanges, worin der Ausdruck von Brahms' tiefer Begeisterung für das glorreiche Jahr 70 und für den Deutschen Kaiser und Bismarck zum Ausdruck kam. Mit mächtiger und doch verhaltener Erregung sprach er von den Zeitereignissen und ihren Helden. Er war dabei in einer, man möchte sagen, heiligen Stimmung. — Zu der Aufführung seines Werkes kam er nach Karlsruhe und Frau Schumann kam und Stockhausen kam. Dieser sang das kleine Solo. Diese Aufführung hob unseren Chor und das Orchester über sich selbst hinaus. Die große Zeit, die wir erlebt, der edle und gewaltige künstlerische Ausdruck, den sie hier fand, die Gegenwart von Brahms, die Abschiedsfeier für Levi, das alles wirkte zusammen, das Konzert, das mit der Achten Symphonie begann, in dem Frau Schumann



GUSTAV SCHRECK
Thomas-Kantor seit 1893. Photogr. Atelier Perscheid, Leipzig.




Thomaskirche und Thomasschule in Leipzig bis zum Jahre 1553.

spielte und Stockhausen sang, und das mit dem Triumphlied schloß, zu einem einzigen in seiner Art zu machen.

Nachher war man im Hotel „Erbprinzen" zusammen und Reden wurden gehalten, und Levi brach die seine mit den Worten ab: „Meine Herrschaften, eben bleibe ich stecken," und zum Schluß spielten Brahms und Frau Schumann uns zum Tanz auf.

Damit schloß eine Epoche, die uns Karlsruhern Brahms so oft in sonniger Heiterkeit gezeigt und mit all seinen bis dahin entstandenen Werken bekannt gemacht hatte. Auch Dessoff, Levis Nachfolger, führte Werke von Brahms auf, es lag aber über dieser späteren Zeit nicht mehr der Frühlingsglanz jener ersten Epoche.

In ihrer Begeisterung für die alten großen Meister hatten Brahms und Levi sich gefunden. Ein neuer, großer Meister, der die gewohnten Bahnen verließ, hat sie getrennt.

**Anna Ettlinger (Karlsruhe).**

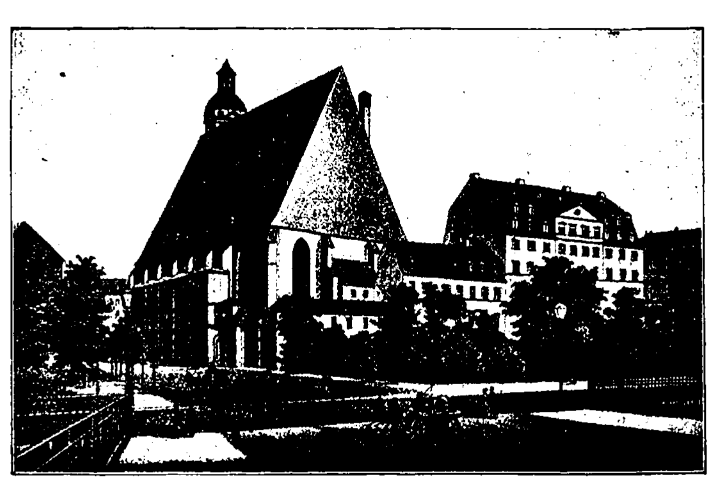
# Resonanzton-Lehre von Wallnöfer.

WENN eine Persönlichkeit, welche als Bühnen- und Konzertsänger in den weitesten Kreisen der musikalischen Welt Anerkennung gefunden hat, es unternimmt, die Resultate langjähriger gesangstechnischer Erfahrungen mitzuteilen, so wird das betreffende Werk des regsten Interesses sicher sein bei allen denen, welche die pädagogische Entwicklung des Gesangsstudiums verfolgen. Dieses günstige Schicksal wird auch dem in der Ueberschrift genannten Buche Wallnöfers beschieden sein. (Verlag Drei Lilien, Berlin.)

Schon in der äußeren Form der Kürze der Darstellung sehe ich einen Vorzug des Buches. Kaum mehr als fünfzig Seiten in einem hohen Oktavformat genügen dem Autor zur Darlegung seiner wertvollen Lehre. Wallnöfer ist auf die Entwicklung einer Tonbildungslehre bedacht, welche von der Beobachtung eines idealen Stimmaterials ausgeht und die Vorzüge dieser natürlichen Begabung auch den Gesangsbeflissenen zu verschaffen trachtet, denen von Natur aus nur ein minderwertiges Gesangsmaterial verliehen wurde. Von einer Behandlung der verschiedenen Register (Brust-, Mittel- und Kopfregister) sieht er prinzipiell ab; seine Methode bezweckt zunächst lediglich die Ausbildung einer „nasalen Kopfresonanz der Stimme in allen Lagen, einheitlich ohne sogenannten Registerwechsel", und somit nennt er seine Methode „Resonanzton-Lehre". Als Resonanzton bezeichnet Wallnöfer den Stimmklang, „welcher durch direktes Anschlagen des Tones (Tonsäule) von den Stimmbändern gerade hinauf an die Rachenkuppel (Nasen- und Schlundhöhlen) die ganze Hirnschale zum Mitschwingen bringt und dessen intensiver Klang von allen Nerven des inneren Gehörs, beim starken und beim leisen Singen, konstant, als im Kopfe klingend, empfunden wird." Die Aufgabe des Unterrichts muß es nach Wallnöferschem Prinzipe zunächst sein, den Sänger bezüglich seiner Tongebung dahin zu erziehen, daß „die erzeugte Tonsäule ihren Weg niemals direkt im Bogen aus dem Munde heraus nimmt, sondern konstant gerade hinauf an die Rachenkuppel schlägt". „Dort muß jeder Ton, hoch oder tief, diesem Resonanzboden des Kopfes die konzentrierte, veredelte Schallkraft, Weichheit und Modulationsfähigkeit entlocken." „Der erzeugte Ton sucht nach Anschlag an die Rachenkuppel als Resonanzton seinen Weg gleichzeitig durch Nase und Mund nach außen. Die Mundformation soll ungezwungen bleiben, lose, halb geöffnet, damit durch zu weites Oeffnen des Mundes keine Muskelspannungen im Halse, Kiefer und Gaumen entstehen. Die Zunge soll natürlich ungezwungen liegen bleiben, ohne das Ausströmen des Tones durch den Mund zu hindern." Das Grundlegende der Wallnöferschen Lehre besteht im Studium dieses Resonanztones, wobei, wie bereits betont, keinerlei Rücksicht auf einen Registerwechsel genommen wird. Die Sprachwerkzeuge, soweit sie nicht zur Bildung dieses elementaren Tones dienen, sollen lediglich zur Bildung der Konsonanten und Formierung und Färbung der Vokale Verwendung finden. Wallnöfer scheidet also mit besonderem Nachdruck den tonbildenden Apparat am menschlichen Sprachorganismus von den Organen, welche den Ton erst zum Gegenstand künstlerischer Verwertung machen können. Es würde zu weit führen, im einzelnen die interessanten Darlegungen zu verfolgen, wie sie sich aus den grundlegenden Sätzen des Werkes ergeben. Der Fachmann wird wertvolle Winke in Hinsicht des Tonansatzes finden; die Ausführungen über das Falset, das Vibrato, Vibrando und Tremolo enthalten bemerkenswerte, von tiefer Sachkenntnis zeugende Aufschlüsse. Eine Anzahl Abbildungen dienen zur physiologischen Erläuterung der Lehre.

Wallnöfer beginnt im Gegensatz zu anderen Gesangsschulen, die den Schüler zu Uebungen auf dem Vokale a zunächst anleiten, seine Unterrichtsmethode unter Verwertung des Vokals i und läßt den Ton nicht von der Tiefe aus stets einen halben Ton steigend bis in die hohe Lage hinauf singen, wie es sonst vielfach gebräuchlich ist, sondern leitet den Schüler an, in der höheren Mittellage seines Umfanges (im „Herzen der Stimme", das zuvor der natürlichen Stimmlage entsprechend bestimmt ist) den Vokal i mit den Anlauten m und n und später mit j zu singen; hierdurch vermag er am leichtesten den oben beschriebenen Resonanzton zu erzielen. Von den Uebungen mit i schreitet er dann weiter fort zu Uebungen mit e, von diesen zu solchen mit ü, u, o und gelangt schließlich zu den von ihm als die schwersten erachteten mit a. Für diese Uebungen hat der Verfasser seinem Werke ein Heft von ihm komponierter Beispiele beigegeben. Im Zusammenhang mit diesen Vokalstudien werden dann auch die Konsonanten, Sprachtechnik im ganzen behandelt und es werden Anleitungen zu Uebungen gegeben, um ohne Beeinträchtigung des Resonanztones eine deutliche Aussprache beim Gesange zu erzielen.

Die Lehrmethode Wallnöfers scheint mir in besonderem Maße dazu geeignet zu sein, den von Wagner in seinem „Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule" ersehnten deutschen Gesangstil zu fördern. Bekanntlich haben die durch Wagner angeregten Bestrebungen Julius Hey zur Grundlage einer Lehrmethode gedient, die er in seinem bedeutenden, zwei Bände umfassenden Werke „Deutscher Gesangsunterricht" veröffentlichte. Ein markanter Gegensatz zwischen dem Wallnöferschen Lehrgange und dem Heys besteht darin, daß letzterer im ersten Bande seines Werkes die Ausbildung des sprachlichen Elementes zunächst ins Auge faßt, wohingegen ersterer die Uebungen zur Ausbildung der Stimme lediglich mit der Tonbildung beginnt. Hey wurde bei seiner Gesangsmethode wohl wesentlich beeinflußt von der Forderung Wagners, Sänger für die Wiedergabe seiner Werke herangebildet zu sehen, wobei den An-



Thomaskirche und die alte Thomasschule vor ihrem letzten Umbau.

forderungen der Bühne entsprechend auf eine klare Aussprache des Sängers zwecks vollen Verständnisses des dramatischen Vorganges erhöhter Wert gelegt wurde. Es wird leicht einzusehen sein, daß bei Verwertung der menschlichen Stimme zu einem künstlerisch gesanglichen Zwecke das den Ton erzeugende Instrument zunächst eine gehörige Ausbildung erfahren müßte, und daß erst, nachdem dies geschehen ist, an eine weitere Verwendung dieses nun bereits zu wertvoller, edler Klangerzeugung gehörig vorgebildeten Apparats gedacht werden sollte. Aus dem letzthin erschienenen, so überaus interessanten Buche Heys „Richard Wagner als Vortragsmeister" geht hervor, wie unsicher und ungeklärt Wagners eigene Anschauungen in dieser Hinsicht waren; das gleiche ergibt sich auch aus dem oben erwähnten Berichte des Meisters. Wagner sagt (Bd. VIII, S. 161, 2. Aufl.), „zunächst schon, um den Ton auszubilden, bedarf es der Mitwirkung der Sprache, jedoch hier nur erst nach der untergeordneteren sinnlichen Bedeutung des Wortes." Im Wallnöferschen Sinne würde dieser Ansicht dahin zu widersprechen sein, daß es zur Ausbildung des Tones zunächst lediglich des Lautes bedarf, nicht aber einer erst durch Verbindung von Lauten entstehenden sprachlichen Bildung. Wie das menschliche Mitteilungsbedürfnis von dem Laute zu einer wirklichen Sprache fortschreitet, so erscheint es auch berechtigt, daß eine Gesangslehre, die einem durch künstlerische Tendenzen erhöhten Mitteilungsbedürfnisse dient, ihren Ausgang von der Ausbildung des rein sinnlichen Tones nimmt und von dieser erst zu einer Verwertung der sprachlichen Elemente fortschreitet. Das erfüllt die Wallnöfersche Methode und damit soll auf ihren besonderen Wert hingewiesen sein. Aeußerlich empfehlend wird auch der Umstand in die Wagschale fallen, daß gerade Wallnöfer ein erprobter Wagner-Sänger ist und auch in seiner kompositorischen Betätigung, welche die bereits des öfteren aufgeführte Oper „Eddystone" und eine Fülle von Liedern gezeitigt hat, modern musikalischen Tendenzen folgt, so daß gerade ihm ein gereiftes Urteil darüber zusteht, mit welchen Mitteln Aufgaben unseres musikalischen Zeitalters zu lösen seien.

Zum Geleite sind dem Buche noch einige Ausführungen beigegeben, welche goldene Worte für die Sängerwelt in betreff der Konservierung des Stimmaterials enthalten. Wallnöfers Darlegungen über Striche an Kunstwerken, in welchen er insbesondere Kürzungen in Wagnerschen Werken empfiehlt, werden in manchen Kreisen Widerspruch hervorrufen. Die Ausführungen haben um so mehr Gewicht, als sich Wallnöfer auf das Vorgehen des Meisters selbst, dem er in persönlichem Verkehre nahe gestanden, berufen kann. Seine Ansicht, daß strichfreie Aufführungen nur bei Festspielen, wie sie in Bayreuth und im Münchner Prinzregententheater stattfinden, wo den Künstlern keine anderweitige Repertoiretätigkeit zugemutet wird, gegeben werden sollten, wohingegen sie während des anstrengenden Saisonbetriebes der Theater zu vermeiden seien, ist der Erwägung der Theaterleiter wohl zu empfehlen. Auch die Darlegungen über das Transponieren und Punktieren von Gesangsmusikstücken enthalten wertvolle Winke eines feingebildeten Praktikers. **Karl Pottgießer (München).**

CLEMENS VON UND ZU FRANKENSTEIN.
Photogr. Ernst Schneider, Berlin.

---

# Clemens von und zu Frankenstein

**Der neue Intendant der Hoftheater in München.**

SCHNELLER als sonst üblich ist die Vakanz in München besetzt worden, die durch den unerwartet schnellen, plötzlichen Tod v. Speidels entstanden war. Das war auch dringend geboten, da nicht nur der Intendantensessel leer, sondern schon seit geraumer Zeit auch der Posten eines Generalmusikdirektors unbesetzt geblieben war. Die auf Vorschlag der obersten Hofchargen getroffene Wahl hat allgemeine Ueberraschung hervorgerufen, die an der ziemlich lauen Begrüßung des neuen Herrn wohl mit die Hauptschuld trägt. Am 30. September unterzeichnete der greise Prinzregent das Schreiben, durch das der bisherige Chordirektor und Dirigent der Bühnenmusik am Königl. Opernhause in Berlin zum Intendanten der Münchner Hofbühne ernannt wurde.

Herr *v. Frankenstein* stammt aus dem fränkischen Uradel; seine in Bayern beheimatete Familie hat im diplomatischen Dienst und im Parlament eine Reihe hervorragender Mitglieder untergebracht und spielt im politischen Leben Bayerns eine bedeutende Rolle. Der Lebenslauf des neuen Intendanten ist, von dem seiner meisten Amtsbrüder abweichend, interessant genug, um näher verfolgt zu werden. Am 14. Juli 1875 in Halburg geboren, wandte sich Clemens v. Frankenstein, als Sohn eines in österreichischen Diensten stehenden Diplomaten, zunächst dem juristischen Studium zu, das er aber sehr bald aufgab, um sich ganz der Musik zu widmen. Bei *Ludwig Thuille* und *Iwan Knorr* studierte er fleißig in München und Frankfurt, wurde dann Kapellmeister, ging als solcher nach Amerika und bald für längere Zeit nach London, wo er sich 1906 mit Frl. *Gertrud Toner* vermählte. Seine Tätigkeit als Opern- und Konzertdirigent in den so ganz anderen musikalischen Verhältnissen Englands befriedigte ihn aber auf die Dauer nicht. In Exzellenz Hülsen, der auf ihn aufmerksam geworden war, fand er einen Förderer seiner Rückkehr in die Heimat, und so sehen wir ihn seit 1907 in Wiesbaden, vom folgenden Jahre an als Chordirektor und Dirigenten der Bühnenmusik hinter den Kulissen der Berliner Hofoper arbeiten. Daneben ging eine ausgebreitete unterrichtliche Tätigkeit und kompositorisches Schaffen. Als ich ihn hier zufällig in Leipzig kennen lernte und infolge der Bekanntschaft zur Uraufführung seiner mir nach dem Klavierauszug interessant erscheinenden Oper „Rahab" nach Hamburg fuhr, hatte ich nicht einen Kandidaten für einen Intendantensessel in ihm gesehen. Das von gutem Erfolg begleitete, vorher auch schon in Budapest aufgeführte Werk verrät den Fachmusiker in jeder Notenzeile. Dem unbekannten Komponisten gegenüber verhielt man sich zunächst ziemlich reserviert, zumal auch dies Werk, in den Beginn seiner Tätigkeit als Opernkomponist fallend, noch kein Meisterwerk ist. Aber doch ein Beweis von guter Schule, vornehm instrumentiert, sehr geschickte Behandlung des Orchesters, und von einer Wärme des Ausdrucks, die es in meinen Augen weit über manches zeitgenössische Werk erhob. Auch seine Lieder zeichnen sich durch Diskretion und Vornehmheit aus; modern empfunden und harmonisiert entbehren sie noch einer besonders prägnanten, persönlichen Sprache. So sagte ich damals, heute gilt dies Urteil um so mehr, als es in der momentanen Situation beweist, daß wir es nicht mit einem Dilettanten zu tun haben, sondern mit einem durch und durch gebildeten Musiker, der sich nicht gescheut hat, auch an weniger beachteter Stelle in treuer Pflichterfüllung tätig zu sein, und noch Zeit fand, sich auf den praktischen Teil des ihm mit der Zeit als Ziel vorschwebenden Intendantenberufes vorzubereiten. Das sind alles Momente, die geeignet sind, mit Vertrauen seiner zukünftigen Tätigkeit entgegenzusehen. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind auch die Präsidenten des Bühnenvereins erst gehört worden, ehe man sich entschloß, die Ernennung an Allerhöchster Stelle vorzuschlagen; daß es sich zunächst um eine probeweise Anstellung auf ein Jahr handelt, ist eine Einschränkung, die durch die Jugend v. Frankensteins gerechtfertigt erscheint. Der jetzt etwas über 37 Jahre alte Intendant, der am 1. November sein neues Amt übernimmt, hat sich einstweilen gut eingeführt, damit, daß er auf die verschiedenen Interviews Antworten gab, die von verständiger Einsicht und erfreulich-vornehmer Zurückhaltung zeugen.

Wie die Verhältnisse in München eben liegen, so wird die baldige Lösung der Kapellmeisterkrisis zu seinen nächsten Aufgaben gehören. Denn eben ist der alte Generalmusikdirektor Fischer in den wohlverdienten Ruhestand getreten und Walter-Schlesinger noch immer nicht von Wien freigegeben. Im ganzen liegt ja bei der Verwaltung eines so

umfänglichen Amtes, wie es die Münchner Intendanz ist, das Geheimnis des Erfolges vor allem darin, daß der Chef in der Wahl seiner ersten Männer eine glückliche Hand hat und ihnen dann für künstlerisches Arbeiten im einzelnen möglichst freie Hand läßt. Nur so war es möglich, daß ein aktiver Offizier wie Exzellenz Speidel ohne eigentliche Fachbildung die Leitung der Hofbühnen hatte übernehmen können. Die Situation ist schwierig; man wird also bald sehen, ob er der richtige Mann dafür ist. **Franz E. Willmann.**

---

# Ernst v. Schuch-Feier in Dresden.

„Reich ihm das Reis, Sein sei der Preis!
Keiner, wie er zu werben weiß."
(Meistersinger.)

UNTER außerordentlichen Ehrungen für den Jubilar ist das vierzigjährige Dirigentenjubiläum Ernst v. Schuchs am 21. und 22. September in Dresden verlaufen. Es war dieses zweitägige Musikfest zugleich ein Weihefest für das im Innern völlig umgebaute Königl. Opernhaus. Der eigentliche Jubiläumstag, der 1. August, fiel in die Ferien, auch der Tag, an dem Schuch als engagierter Kapellmeister erstmalig am Dirigentenpult erschien, der 13. August, konnte nicht gefeiert werden, weil damals das Hofopernensemble im Schauspielhause Vorstellungen gab. So verband man die „Weihe des Hauses" mit dem Dirigentenjubiläum eines berühmten Meisters, und diese Doppelfeier gab einen um so kräftigeren, harmonischen Klang. Zum Ruhme der Dresdner Hofoper und ihres musikalischen Generalissimus! Am 23. November vollendet Ernst v. Schuch sein 65. Lebensjahr. Vier Dezennien hat er ausschließlich der einen Bühne gewidmet. Ueber dreißig Jahre wirkte Karl Reinecke am Leipziger Gewandhause. Für Schuchs Dirigentenlaufbahn jedoch wird sich kaum ein Gegenbeispiel in der Musikgeschichte finden. Und dabei welche Frische und Geschmeidigkeit, welches Temperament, welcher Elan! Welches sichere Stilgefühl und Anpassungsvermögen bei den italienischen „Bel' canto-" und Koloraturkomponisten, ebenso wie bei Mozart, Beethoven, Wagner und nicht zuletzt bei den Werken unserer Modernen. Auch heute noch mit 64 Jahren ist Schuch jeder Zoll ein Künstler, ein Meister! Georg Göhler hat recht, wenn er ihn mit seiner fabelhaften Elastizität „den jüngsten Dirigenten der Welt" nennt. Was Schuch als Leiter der Wagner-Aufführungen, vor allem des „Ringes", leistet, das ist ebenso glänzend beurteilt worden in der ganzen musikalischen Welt, wie namentlich die von ihm herausgebrachten Uraufführungen der letzten Opern von Richard Strauß. Schuch ist selten, eigentlich erst in jüngster Zeit auswärts als Gastdirigent aufgetreten. Er braucht auch nicht zu reisen. Die auswärtigen Musikfreunde kommen zu ihm, zur Hofoper, was bei einer Fremdenstadt, wie Elbflorenz, nicht wundernimmt. Die Urteile der internationalen Musikkritik, deren Hauptvertreter das eine oder das andere Mal in Dresden waren, können sich in der Begeisterung kaum Genüge tun.

Schuchs Verdienste um die Hofoper sind verschiedener Art. Einesteils imponiert, daß er niemals Unfertiges herausbringt. Stets gibt er etwas Ganzes, künstlerisch Abgeschlossenes; denn er ist mit den musikalischen Faktoren „oben" und „unten" innig verwachsen, zu einer musikalischen Einheit verschmolzen. Die Szene beherrscht er als sein eigner Regisseur. Das alles ist langsam geworden. Mit Pollini, dem späteren Hamburger Direktor, der Artôt und anderen Gesangssternen kam Schuch an der Spitze eines italienischen Opernensembles am 19. März 1872 nach Dresden. Dem aus Graz stammenden 24jährigen Kapellmeister, der sich in Breslau, Graz und Basel die Sporen verdient, flogen die Herzen zu. Intendant Graf Platen verpflichtete ihn für Dresden. Der junge Künstler hatte es nicht zu bereuen. Hier stieg sein Stern schnell zu ragender Höhe. Der Aera Hasse, Weber, Wagner fügte er in den 40 Jahren seines Wirkens die „Aera Schuch" an, und sie leuchtet wahrlich ebenso hell, wie die drei früheren Glanzperioden, der auf ein 364jähriges, ruhmreiches Bestehen sich gründenden Königl. Kapelle. Nicht zuletzt als Pädagog, vor allem als Gesangspädagog, hat der Meister unverwelkliche Verdienste. Wieviel Sänger und Sängerinnen kamen zu uns mit Stimmfehlern, mit der unserem verwöhnten Ohre unangenehmen flackernden Tongebung. Alle, die Schuchs Anleitung und Fürsorge gefördert, die von ihm die eminente Stilkunst des Tonspinnens und Toncharakterisierens lernten, sind ihm aus tiefster Seele dankbar. Man muß die Briefe einer Malten, einer Wittich, eines Burrian lesen, um „*Schuch als Erzieher*" voll zu würdigen. So schreibt Karl Burrian, den wir lange den Unserigen nannten, und der jetzt in Wien angestellt ist: „Bei einer Probe — war's ‚Werther'? — war ich ganz besonders gut aufgelegt und sang drauf los mit voller Stimme. ‚Du,' sagte der Meister unten am Pult, ‚hör auf mit deinem Forte-Singen, wir wissen ja, daß du's kannst; schön kunstgerecht markieren sollst du, damit die Herren im Orchester aufpassen müssen und piano spielen, sonst verderbt ihr mir hier oben, woran ich 35 Jahre arbeite'." — „Man muß bloß ordentlich indisponiert sein," fährt Burrian fort, „und nicht vom Fleck kommen. Schuch trägt dich förmlich auf seinem Taktstock über die gefährlichen Klippen hinweg, er atmet für dich, gleicht mit seinem Wunderinstrument — dem Orchester — dynamisch deine Schwächen aus; denn, wo spielt man ein ähnliches Piano wie unter Schuch?". Wer an auswärtigen Opernaufführungen sein Urteil schärft, der wird diesen Worten Burrians beipflichten, sobald er nur etwa die „Meistersinger", den „Tristan", die „Salome", die „Bohème" in Dresden gehört hat.

So kam der Tag der Schuch-Feier heran. Er brachte ein glänzendes Festkonzert in der Hofoper, die damit nach 15wöchiger Pause erstmalig wieder ihre Pforten öffnete. Minutenlanger Beifall erscholl, als sich die Gardine teilte. Das alte, liebe Bild: Schuch inmitten der Königl. Kapelle auf der zu einem Saal umgewandelten Bühne, wie man's in den Symphoniekonzerten sieht. Schuch als siegessicherer, genialer Musikfeldherr, jeder Musikfreund kennt das zwingende Bild. Beethoven sprach das erste Wort mit seiner c moll-Symphonie, die so recht zeigte, wie tief Schuch in den Gedankengang dieses Schicksalsliedes eingedrungen ist, wie kraftvoll er hier als nachschaffender Musiker „durch Nacht zum Licht" seines Amtes waltet. Und als er die „Oberon"-Ouvertüre in der ihm eigenen machtvollen Steigerung zum Erklingen gebracht, da kannte die Begeisterung keine Grenzen. Doch auch die mitwirkenden Solisten, in erster Linie *Richard Strauß*, wurden außerordentlich gefeiert. Strauß dirigierte fünf Lieder, die er in jüngster Zeit instrumentierte, mit feinster Delikatesse. Kammersänger *Soomer* mit den komplizierten Gesängen „Hymnus" und „Pilgers Morgenlied" hatte es schwer. Frau *von der Osten* mit den melodisch in einfacher Linienführung gehaltenen, fast möchte man sagen, eingänglicheren Liedern „Die heiligen drei Könige", „Wiegenlied" und „Cäcilie" hatte es leicht. *Jan Kubelik* spielte das Mendelssohnsche Konzert ungleich. Es fehlte der große Ton und der große Zug, trotz der virtuosen Glanzpunkte. Vielleicht auch war die neue Bühne mit ihrer ausschließlichen Eisenkonstruktion ein Milderungsgrund. Glänzend dagegen vermittelte *Eugen d'Albert* Liszts Es dur-Konzert, glänzend auch sangen Frau *Wittich* „Die Allmacht" von Schubert und *Perron* die Arie des Lysiart aus „Euryanthe". Wie gesagt, nach der „Oberon"-Ouvertüre war Schuch Gegenstand begeisterter Huldigungen. Inmitten eines bald sich türmenden Lorbeerwaldes sprach er die Worte: „Innigsten Dank! Wenn's irgend möglich ist, soll's noch ein Weilchen dauern!"

Der Festaktus selbst fand am Sonntag mittag im Opernhause vor einem



Zu ERNST v. SCHUCHS Jubiläum. Häusliche Musikpflege.

geladenen Publikum statt, das die weiten Ränge bis auf den letzten Platz füllte. Auf der Bühne hatten sämtliche Angehörige der beiden Hofbühnen Aufstellung genommen. Generaldirektor *Graf v. Seebach* hielt eine längere Ansprache zur Würdigung der Verdienste des Meisters und überreichte ihm das vom König verliehene Komturkreuz erster Klasse mit dem Stern vom Verdienstorden. Aus der langen Reihe der Deputationen beanspruchten die Reden der Herren Kammersänger *Perron*, Konzertmeister *Schubert*, Hofschauspieler *Wiecke*, Chordirektor Dr. *Latzko* erhöhtes Interesse durch Formschönheit, wie durch Herzlichkeit, der Ausführungen. Laute Zustimmung weckte der Glückwunsch des Kammermusikers *Bihrle* (im Namen der Musikalischen Akademie München). Den stärksten lachenden Beifall erntete Oberinspektor *Hasait* mit seiner Rede und der darauf folgenden „Musik" des technischen Personals, das mit Glocken, Donner, Sturm und ähnlichen Hilfskräften auf seine Weise gratulierte. Reiche Geschenke, Ehrenurkunden, Kränze und Blumen sammelten sich auf der Bühne. Generalmusikdirektor Schuch dankte tief bewegt.

Der Sonntagabend brachte die eigentliche Eröffnung der *Hofoper* mit der Aufführung der „Meistersinger". War Richard Wagner, der große Vorläufer Schuchs am Dirigentenpulte der Hofoper, bei dem Festkonzert ausgelassen worden, hier wurde ihm und seiner Kunst der herrlichste Altar gebaut. Neu war in der bewährten Besetzung nur *Vogelstrom* als Stolzing. Die Aufführung verlief unter glänzenden Ehrungen für den dirigierenden Jubilar.

Bei den Glückwunschreden im Festaktus wurden zwei Aussprüche Goethes zitiert, die jeder in seiner Art das Wirken und Schaffen Schuchs treffend kennzeichnen. Der eine lautet:

„Aeltestes bewahrt in Treue
Freundlich aufgefaßtes Neue."

Der andere:

„Volk und Knecht und Ueberwinder,
Sie gestehn zu jeder Zeit,
Höchstes Glück der Erdenkinder
Sei nur die P e r s ö n l i c h k e i t."

**Heinr. Platzbecker.**

---

# Prager musikalische Nachrichten.

WIR besprachen in Sonderberichten und Notizen die hervorragendsten Begebenheiten des musikalischen Jahres und haben nachträgliche Bemerkungen, insbesondere zum Hauptereignis, der *VIII. Symphonie von Mahler* (im Vierten Philharmonischen Konzerte des Neuen Deutschen Theaters) hinzuzufügen.

Daß die Deutschen Prags unter den Ersten waren, die sich an die Bewältigung dieser Schöpfung wagten, und daß sie unter komplizierten Kulturverhältnissen dem Werke aus eigener Kraft zu einem Triumphe sondergleichen verhalfen, hat seine besondere Bedeutung. Mahler ist ein Kind dieses Landes und hat vom Prager Deutschen Theater seinen künstlerischen Aufschwung genommen.

Hier wie überall, wo dieses mystisch feierliche Festlied ertönte, hat es durch die Bestimmtheit und die Wucht des Totaleindruckes die Seele des Hörenden und Mitwirkenden in tiefe Ergriffenheit gebannt. Die Durchführung der einen Hauptidee und nur dieser Idee geleitete Mahler zu einer Kunst der Kontraste und der Steigerungen, der die moderne Literatur wenig an die Seite zu stellen hat. Man sehe die tektonischen Crescendi, die zum Accende führen und von da über die Doppelfuge bis zum Einsatz des krönenden Veni. Wie aus dem energischen Veni der Frauenstimmen milde der Solosopran („Imple superna") sich löst und einsam zu himmlischen Höhen emporsteigt.

Das anbetende „Blicket auf" des Marianus, das der dithyrambische Ruf dreier Chöre übernimmt, um dann von Tasten- und Zupfinstrumenten untermalt, leise wieder zu verhallen. Wie sich die Schlußstimmung schon über das letzte Instrumentalzwischenspiel herabsenkt und nun im Zeitmaß ganz innehaltend und bis zum *ppp* schwindend leise das „Alles Vergängliche" erklingt; wie mählich die extremen Tempi gewonnen werden, jubelnd Soli und Chöre sich entfalten und wachsen, bis das volle Orchester und Fernorchester choraliter herabbraust.

Hier ist Schönheit und Größe! Und trotz der Reflexion, die der Text fordert, trotz mancher Schwierigkeiten in der Faktur v o l k s t ü m l i c h e Kunst. Allerdings ist die Wertung dieser Tonsprache nicht im Format der melodischen Phrase zu suchen — wie oft bei Populärkunst —, sondern im Inhalt des musikalischen Gesamtgedankens. Sie wird durch die Reinheit des Rhythmus, durch die Art der Verknüpfung der tonkünstlerischen Wort- und Satzfolge (Freiheit vom Sentimentalen, Zug zum Gewaltigen) erst geboren, und dadurch erst der musikalischen Physiognomie angenähert, die den Schöpfer Mahler als Vision erfüllte, die wir schlechthin den Stil des Meisters nennen.

*A. v. Zemlinsky* war Dirigent beider Aufführungen; Geist von Mahlers Geiste, sieghaft, großzügig und weihevoll. Die Vorbereitungen hatten Kapellmeister Dr. *G. v. Keußler* und *St. Straßer* mit künstlerischer Aufopferung zu Ende geführt. Die Leistung der 500 Mitwirkenden (mit Ausnahme zweier Faktoren durchwegs Prager Kräfte) war hervorragend und von Begeisterung getragen. Solisten: die Damen Debicka, Körner, Pfleger, Nigrini; die Herren Zottmayr (Dresden), Piccaver, Fußperg. Der Philharmonische Chor (Wien), der Deutsche Männergesangverein, der Deutsche Singverein, der Kinderchor des Johanniswaisenhauses. Ein Großteil des Ruhmes gebührt Landestheaterdirektor *Heinrich Teweles*, von dem die Anregung zu dem in der Geschichte des Prager Konzertwesens vereinzelt dastehenden Feste ausging.

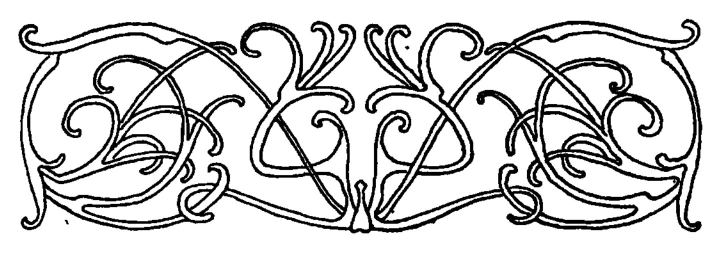
An der ausführlichen Würdigung zweier Prager Künstler hindert mich vorderhand die Enge des Raumes; ich werde ihnen gelegentlich in Monographien gerecht zu werden versuchen. Dr. *G. v. Keußler* ist einer von den selten gewordenen urwüchsigen Musikanten, die das intensive Stilbewußtsein und eine außergewöhnliche historische Bildung zur Wiedergabe der ältesten wie der modernen Literatur im Sinne des Zeitstils in gleicher Weise befähigen. Er brachte diesmal u. a. Benedetto Marcellos 37. Psalm, Händels siebensätziges Concerto grosso X (Prager Musikvereinigung) und als Dirigent des Deutschen Männergesangvereines und des Deutschen Singvereines Brahms' Triumphlied, Parzenlied, Nänie, Tragische Ouvertüre (Landestheaterorchester). Die Aufführungen entsprachen der aufgewendeten Arbeitsleistung. — *Vit. Novaks* Kantate „Der Sturm" für Soli, Chor und Orchester (Universal-Edition) hörte ich zweimal in groß angelegten Wiedergaben Dr. *Zemaneks*. Die Komposition hat interessante Klangwirkungen, vor allem im vokalen Teil, wo die oft psalmodische Deklamation und Linienführung sinnenschwere Eindrücke hinterläßt; die musikdramatische Gestaltung ist bei der ungemein dürftigen Textunterlage besonders hervorzuheben. — Die Erstaufführungen anderer Prager Komponisten in den Tschechischen Philharmonischen Konzerten standen unter dem Durchschnitt dessen, was sonst überhaupt aufgeführt zu werden pflegt. — In einem Dvorák-Kammermusikfest machten die Tschechen einem so recht klar, wie heimische Musik, von bodenständigen Künstlern (Tschechisches Quartett) gespielt, gewinnt und zum wahren Erlebnis wird.

Der Künstlerinnenklub veranstaltete drei deutschböhmische Komponistenabende. *H. Rietsch*, dessen wertvolle Tonschöpfungen auch in einem Terzettenabend und im Konservatorium (Klavierquintett) Aufsehen erregten, war der Bemerkenswerteste. In einigem Abstand von ihm sind gefühlsstarke Vertonungen seines Schülers *R. M. Haas* und die in der Form recht selbständigen, doch im Stofflichen unfreien Kompositionen des universalen Dichters *Max Brod* zu nennen.— Historische Liedmusik brachten Louise Debogis und Ida Isori. Das Konservatorium unter sieben Kompositionen alter Meister aus Böhmen auch einen Hammerschmid, zum 300jährigen Geburtstage des Meisters. — Ich gedenke schließlich der beiden Mahler-Interpretinnen Eva Leßmann und Edith Walker.

Die Hauptarbeit des Neuen Deutschen Theaters war diesmal in den Neueinstudierungen zu sehen. „Fidelio" und „Tristan", „Die Meistersinger" und „Figaros Hochzeit" erlebten unter *A. v. Zemlinsky* eine Wiedergeburt von höchster Qualität. Die beiden letztgenannten Opern gingen neu inszeniert auch über die *Tschechische Nationaltheaterbühne*. „Figaro" glückte. Die „Meistersinger" gerieten zwischen zwei Stile: Smetana und Wagner!

Belangloser waren die bereits gewürdigten Erstaufführungen, denen sich *Wolf-Ferraris* „Schmuck der Madonna" (Jos. Weinbergers Verlag) in jeder Hinsicht anschließt. Dieses von Volksleben und Leidenschaft erfüllte musikalische Schauspiel steht entschieden in der vorderen Reihe der jungitalienischen Opernproduktion, einer Richtung, der jeder mit einigermaßen modernem Kunstempfinden Begabte sein Placet versagen muß. Die Wolf-Ferrari-Oper war die einzige Neuheit der diesjährigen Festspiele. Requiescat in pace! Vivant *Pfitzner, Busoni, Schrekker*!

**Dr. Erich Steinhard.**



# Das Silcher-Museum in Schnait.

**Eröffnung am 22. September 1912.**

„Wen wilden Waldstroms wogendes Gebraus.
Wen Richard Wagners wucht'ge, wirre Töne
Begeistern, der schlägt auch vielleicht nicht aus
Der Quelle Murmeln und die schlichte Schöne.

Elias horcht' auf Horebs heil'ger Höh',
Er wähnte Gott in Wirbelwinds Gewehe;
Doch Feuers Prasseln nicht, nicht Sturm und Bö,
Ein sanftes Säuseln sang ihm Gottes Nähe."

Mit diesen Versen habe ich einen feurigen Wagner-Verehrer eingeladen, mitzupilgern zur Einweihung des Silcher-Museums, und mit ihnen möchte ich auch die Leser der „N. M.-Z." auffordern zu einer Wallfahrt nach dem weinberühmten württembergischen Dörflein *Schnait*, dem Geburtsort des Volksliedersammlers und Volksliederkomponisten *Friedrich Silcher*, und zu einer stillen Huldigung an den Genius dieses gottbegnadeten Sangesmeisters, der dem schwäbischen und dem ganzen deutschen Volk ein so reiches Füllhorn ewig schöner Liederweisen in den Schoß geschüttet hat.

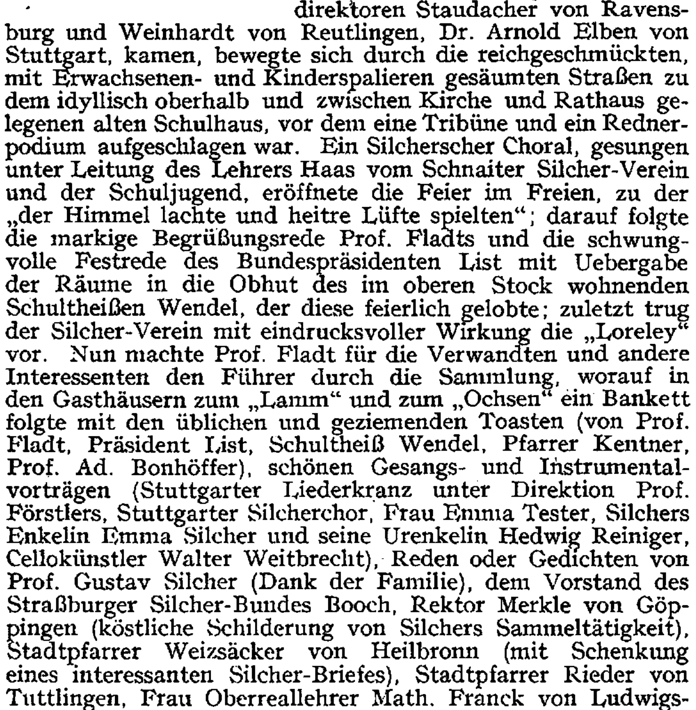
An seinem Geburtshaus, dem alten Schulhaus, ist seit 30 Jahren ein von *Rudolf Dietelbach* ausgeführtes, wohlgelungenes Sandstein-Reliefbild Silchers angebracht, und als nun vor etlichen Jahren an die Gemeinde die Frage einer Erweiterung der unzureichenden Schulräume herantrat, drohte der ehrwürdigen Stätte ein vernichtender Umbau, der Gedenktafel eine Entfernung von ihrem traulichen, stimmungsvollen Plätzchen. Das mußte um jeden Preis verhütet werden, und der Ausschuß des Schwäbischen Sängerbundes mit seinem Präsidenten, Rechtsanwalt und Reichstagsabgeordneten *Friedrich List* von Reutlingen, an der Spitze, erließ einen Aufruf zur Aufbringung einer Silcher-Spende an die Mitgliedvereine des Bundes, die es sich nun zur Ehrenpflicht machten, durch Silcher-Konzerte zur Rettung des Silcher-Hauses beizutragen. Die so gewonnene Summe wurde der Gemeinde übergeben gegen Ueberlassung der Räume, in denen der Liebling des schwäbischen Volkes geboren wurde (am 27. Juni 1789) und seine glückliche Kindheit zugebracht hat. Dank gebührt auch dem Ortsgeistlichen Pfarrer Kentner, dem hochbetagten früheren Schultheiß Fischer wie auch dem jetzigen, Wendel, dem verstorbenen Lehrer Rieder und dem derzeitigen, Haas, die allezeit warm für die Ehrung des berühmtesten Sohnes ihres Ortes eingetreten sind und die Bürgerschaft zum Bau eines neuen Schulhauses an anderer Stelle und zur Belassung des Geburtshauses in seinem bisherigen Zustand vermocht haben. Die glücklich geretteten Gelasse wurden nun zu einem bescheidenen Silcher-Museum bestimmt, und in Prof. *Emil Fladt* am Realgymnasium zu Stuttgart, Gesangsinspektor des Kochergaus (früher in Oehringen), der in den Ausschuß kooptiert wurde, der richtige, energische und für die gute Sache begeisterte Mann gewonnen, um den Plan zu verwirklichen. In weniger als einem halben Jahr hat der Wackere, der nunmehr zum Kustos des Museums bestellt ist, durch unverdrossenes Werben eine solche Fülle von Erinnerungsgegenständen aus dem Besitz der Nachkommen und Verwandten Silchers, sowie Geldspenden von dessen Verehrern zusammengebracht, daß nun die beiden Zimmer aufs heimelichste ausgestattet und mit Schriftstücken, die sich in wagrechten und senkrechten Glasbehältern befinden, und mit Wandschmuck reichlich versehen sind.




Gedenktafel an Silchers Geburtshaus in Schnait.

Das Wohnzimmer enthält den von Silchers noch lebender, sich beneidenswerter Rüstigkeit erfreuenden 80jährigen Tochter, Frau Stadtpfarrer Günzler Witwe, gestifteten Schreibtisch, an dem der schaffensfreudige Tondichter wohl seine meisten Schöpfungen zu Papier gebracht hat, dazu einen von Lehrer Haas kunstvoll gefertigten Stuhl mit Leier als Lehne, weiterhin eine im Stil jener Zeit gehaltene Kommode, hergestellt aus dem Kirschbaum, den Silcher in einem gemütvollen Jugendgedicht als seinen Lieblingsplatz besungen hat, sodann ein technisch wertvolles Spinettklavier mit sehr angenehmem Ton, das Silcher besonders gern gespielt hat (das Pedal wird mit den Knien aufwärts gedrückt), und das von Klavierfabrikant Pfeiffer wieder in guten Stand gesetzt worden ist, ferner einen eisernen Kastenofen vom Ende des 18. Jahrhunderts und eine derselben Zeit angehörige, von dem Präsidenten der Zentralstelle für Gewerbe und Handel, v. Mosthaf, dem Museum überlassenen Wanduhr mit Schlagwerk, endlich an den Wänden eine von dem Enkel Prof. Gustav Silcher gespendete, von Brandseph trefflich ausgeführte Nachbildung eines Oelgemäldes vom Jahr 1823, das als Kniestück den frisch verheirateten Silcher am Arm seiner jungen Gattin darstellt, und den Silcherschen Familienstammbaum, bis aufs Jahr 1530 zurückgehend, und vom Großneffen, Prof. Georg Silcher in Reutlingen, mühevoll angelegt. Aus diesem geht hervor, daß Endersbach im Remstal der Stammsitz der Familie Silcher ist. — Das Nebenzimmer (Geburtstätte) ist ausgefüllt von Schautischen und Glasschränken mit Manuskripten, Briefen, Konzertprogrammen aus Silchers Tübinger Zeit (1817—60), den 144 Volksliedern für 4 Männerstimmen, wovon 43 Originalkompositionen von Silcher sind, und denen für gemischten Chor, seinen kirchlichen Produktionen, manchen noch nicht gedruckten Sachen (z. B. Vertonung von Faust-Szenen), seiner Harmonie- und Kompositionslehre, die lange Jahre an den Lehrerseminarien eingeführt war, und sich durch sehr glücklich gewählte Musterbeispiele aus allen Klassikern auszeichnet. Die Wände schmückt u. a. Silchers Originalschrift der „Loreley" (1837) aus dem Besitz der Urgroßnichte Selma Schmidt, eine künstlerische Federzeichnung von Silchers Hand (er schwankte eine Zeitlang zwischen bildender Kunst und Musik), sechs Nachbildungen von Zeichnungen des schwäbischen Malers Theodor Schüz als Illustrationen Silcherscher Volkslieder, und ein Aquarell, das die Enthüllung der Gedenktafel von 1882, wo Otto Elben als Präsident des Schwäbischen Sängerbundes dabei war, zum Gegenstand hat.

Dieses Museum also, das mit Fug und Recht als Schöpfung des dafür verdientermaßen zum Ehrenbürger von Schnait ernannten Prof. Fladt bezeichnet werden kann und von ihm und seiner Gattin, einer Tochter des verstorbenen Landgerichtsrats Weizsäcker (Lieblingssänger Silchers und Jugendfreund von dessen älterer Tochter Luise), mit liebevoller Hingebung eingerichtet worden ist, wurde mit einer schön und würdig verlaufenen Feier am Sonntag, 22. September, eingeweiht und der Oeffentlichkeit übergeben. Es war ein kleines Volksfest, zu dem das ganze Dorf sich geputzt hatte. Ein stattlicher Zug mit ländlicher Musik, hinter der die Nachkommen (deren es im ganzen 23 sind) und Verwandten Silchers und die geladenen Ehrengäste, z. B. Prof. Wörz von Tübingen, die Musikdirektoren Staudacher von Ravensburg und Weinhardt von Reutlingen, Dr. Arnold Elben von Stuttgart, kamen, bewegte sich durch die reichgeschmückten, mit Erwachsenen- und Kinderspalieren gesäumten Straßen zu dem idyllisch oberhalb und zwischen Kirche und Rathaus gelegenen alten Schulhaus, vor dem eine Tribüne und ein Rednerpodium aufgeschlagen war. Ein Silcherscher Choral, gesungen unter Leitung des Lehrers Haas vom Schnaiter Silcher-Verein und der Schuljugend, eröffnete die Feier im Freien, zu der „der Himmel lachte und heitre Lüfte spielten"; darauf folgte die markige Begrüßungsrede Prof. Fladts und die schwungvolle Festrede des Bundespräsidenten List mit Uebergabe der Räume in die Obhut des im oberen Stock wohnenden Schultheißen Wendel, der diese feierlich gelobte; zuletzt trug der Silcher-Verein mit eindrucksvoller Wirkung die „Loreley" vor. Nun machte Prof. Fladt für die Verwandten und andere Interessenten den Führer durch die Sammlung, worauf in den Gasthäusern zum „Lamm" und zum „Ochsen" ein Bankett folgte mit den üblichen und geziemenden Toasten (von Prof. Fladt, Präsident List, Schultheiß Wendel, Pfarrer Kentner, Prof. Ad. Bonhöffer), schönen Gesangs- und Instrumentalvorträgen (Stuttgarter Liederkranz unter Direktion Prof. Förstlers, Stuttgarter Silcherchor, Frau Emma Tester, Silchers Enkelin Emma Silcher und seine Urenkelin Hedwig Reiniger, Cellokünstler Walter Weitbrecht), Reden oder Gedichten von Prof. Gustav Silcher (Dank der Familie), dem Vorstand des Straßburger Silcher-Bundes Booch, Rektor Merkle von Göppingen (köstliche Schilderung von Silchers Sammeltätigkeit), Stadtpfarrer Weizsäcker von Heilbronn (mit Schenkung eines interessanten Silcher-Briefes), Stadtpfarrer Rieder von Tuttlingen, Frau Oberreallehrer Math. Franck von Ludwigs-

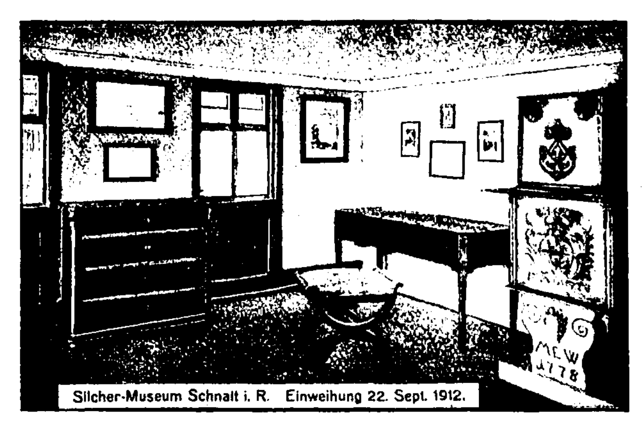


burg, dem Vorstand des Stuttgarter Liederkranzes, Oberpräzeptor Schairer, und dem Verfasser dieser Zeilen. Von den eingelaufenen Telegrammen möge erwähnt sein das des erst einige Monate alten, bis jetzt einzigen männlichen Ururenkels mit dem Namen Silcher aus Hausen-Raitbach im Wiesental und das des Musikdirektors *Adolf Prümers* in Tilsit (früher in Metz, Offenburg, Kreuznach), des neuesten und vollständigsten *Silcher-Biographen*, dessen unter dem Titel „Philipp Friedrich Silcher, ein Meister des deutschen Volkslieds", in Albert Auers Verlag (Stuttgart) erschienenes, wirklich gediegenes Büchlein allen, die sich für Silchers Lebensgang, Vereingründungen und Kompositionen interessieren, aufs wärmste empfohlen werden kann. Derselbe hat auch eine Broschüre verfaßt über die Frage: „Hegar oder Silcher?" mit der einzigrichtigen Lösung: Hegar u n d Silcher.

Silchers Manen werden wohl hold über der Feier geschwebt und mit den dargebrachten Opfergaben zufrieden gewesen sein, während sie sicherlich entsetzt ins Elysium zurückgeeilt wären, wenn manche Lieder mit Schwänzchen und willkürlichen Text- oder Melodieänderungen gesungen worden wären, wie das bei einem gewissen, im übrigen ausgezeichneten Sextett und einer gewissen, sonst vortrefflichen, kostümierten Volksliedersängerin vorkommen soll. Es zeugt doch sicherlich nicht von gutem Geschmack, wenn z. B. an den letzten Vers des Liedchens „Mei' Maidle hot a Gsichtle" nach den Worten „Ach, drüber werd i sterba" ein leichtfertiges Lalala angehängt wird oder wenn man auf den letzten Vers von „Maidle, laß dr was verzähla" die geistreiche Zugabe folgen läßt: „Mädle mit dei'm rota Mieder, worom ziagst dei' blaus net a'?" Am schlimmsten aber ist es dem jubelnden Mailied „Drauß ist alles so prächtig" gegangen, das in einer Schweizer Liedersammlung, weil es noch geschützt war und nicht nachgedruckt werden durfte, völlig verunstaltet wurde und sich nun in dieser verfälschten Melodie eingebürgert hat, da die Silcherschen Liederhefte anfangs sehr teuer waren und nur langsam ins Volk gedrungen sind. Ich möchte deshalb schließen mit den Versen eines zum Vortrag gekommenen Gedichtes:

Des Volkes innige Lieder hat Silcher emsig belauscht
Und gab veredelt wieder den Quell, der ihm gerauscht.
Fern hielt er das Gemeine von jedem Text und Ton,
Fest hielt er nur das Reine, ein König auf Liedes Thron.
Die Flamme tat er schüren mit seines Herzens Glut;
Drum soll man nicht dran rühren! Händ' weg! 's ist heil'ges Gut.
Macht keine Schnörkelfaxen, kein albern Tralala!
Laßt alles, wie's gewachsen und steht bei Silcher da!
Sei stets ein treuer Hüter du, Stuttgarts Liederkranz,
Dem köstlichsten der Güter, dem Volkslied Schwabenlands!

E. R.



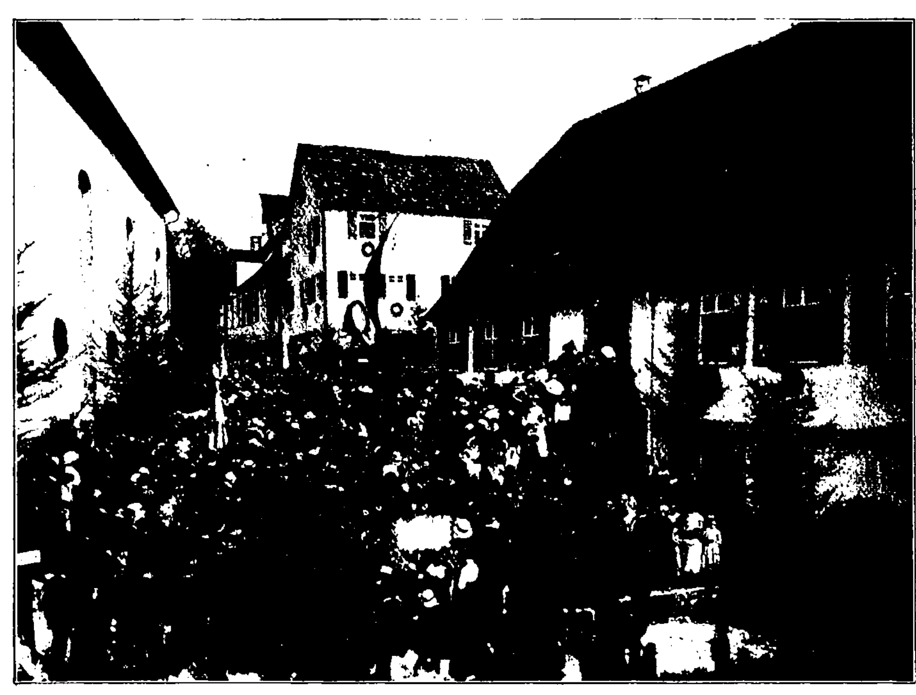
Silcher-Museum Schnait i. R. Einweihung 22. Sept. 1912.

Zimmer mit Silchers Spinettklavier im Silcher-Museum.

## Rückblick auf das Musikleben Roms.

WIE immer haben sich auch in diesem Jahre, nachdem das „Teatro Costanzi" seine Pforten geschlossen, Dirigenten, Solisten und Orchester nach Buenos-Aires begeben, wo sie im „Teatro Coliseo" große Erfolge erzielen. So blieb uns denn an Stelle der Oper nur die Operette und dieser möchten wir ein paar Worte widmen, da *Leoncavallo* mit seiner „Reginetta delle Rose" sichtlich einen guten Griff getan hat. Die Handlung der Operette wickelt sich mit großer Natürlichkeit ab und fesselt und gefällt, ohne anspruchsvoll zu sein. Leoncavallo hat, statt das übliche Modell der Wiener Operette zu benützen, mehr an die Opera buffa gedacht; abwechselnd zwischen sentimentalen, brillanten und dramatischen Momenten ist es ihm gelungen, ein fesselndes Farbenbild zu schaffen; der Walzer kommt erst in zweiter Linie, dafür herrschen Duett und Chöre vor und besonders ein „settimino" ist wohlgelungen. Damit soll ja nicht gesagt sein, daß er ein Werk von besonderer Originalität geschaffen hätte, aber jedenfalls hat es hier, in Neapel, Florenz und Turin gut gefallen. Ein weiteres Werk des produktiven Maestro, „I Zingari", hat inzwischen auch seine Uraufführung in London erlebt. Die sehr dramatische, kurze und leidenschaftliche Handlung spielt sich in Rumänien ab. Uebrigens ist (wie früher schon erwähnt) nicht nur Leoncavallo eifrig bei der Arbeit — fast alle bedeutenderen Komponisten Italiens geben Zeugnis eines eifrigen Schaffens: *Puccini*, *Giordano*, *Mascagni*, von dem immer gleich zwei neue Werke auf einmal angekündigt werden. Trotzdem scheint es diesmal nur bei seiner „Parisina" zu bleiben, einer poetischen Begebenheit aus der Renaissance, die sich am Hofe zu Ferrara abspielt. Das Werk entsteht unter der Mitarbeit d'Annunzios. —

Musikfeste gibt es hier in Italien noch nicht, im Sommer schweigen alle Flöten (glückliches Italien!). Die Konzerte schlossen auch in diesem Jahre unter *Willem Mengelbergs* Leitung gut ab. Mengelberg ist nun als mehrjähriger Gast hier gut bekannt und sehr geschätzt, und seine Beliebtheit als Dirigent befestigt sich von Jahr zu Jahr. Ohne besondere Neuigkeiten zu bringen, waren seine Programme interessant. Er ist wirklich unter den ausländischen Dirigenten einer, der mit dem Willen kommt, zu arbeiten, der entsprechend auch große Anforderungen an das Orchester stellt und etwas zustande bringt. Man kann das nicht von allen sagen — aber gerade das Gastdirigieren ist für alle Beteiligten eine so heikle Sache, daß sie mit allem Ernst in Angriff genommen werden sollte. — Beabsichtigt ist für die nächste Saison die „Matthäus-Passion" unter Mengelbergs Leitung, hoffentlich kommt es dazu, es wäre für Rom ein Ereignis. — Mit großem Vergnügen hörten wir nach zweijähriger Abwesenheit hier einmal wieder *Busoni*. Es gibt wenig unter den ganz großen Künstlern, die, wie er, so viele Meinungsverschiedenheiten in bezug auf die Interpretation beim Publikum hervorrufen. Aber zum Schluß siegt immer wieder seine überzeugende Meisterschaft über alle kleinen Bedenken. Seine beiden Konzerte im neuen hübschen Saal „Quattro Fontane" waren natürlich ausverkauft. — Die „Cäcilien-Akademie" schloß mit zwei Konzerten alter Musik. Es war eine ganz gute Idee, in der Zeit, wo in Italien g e h a l t v o l l e Neukompositionen etwas Seltenes geworden sind, einmal wieder einen Griff in die Rumpelkammer zu tun. Zutage gefördert wurde italienische Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert und Maestro *Giovanni Tebaldini*, der Direktor der „Capelle von Loreto", zeigte gutes musikalisches Verständnis dabei. Besonders zwei Werke riefen lebhaftes Interesse hervor und möchten auch in Deutschland interessieren: Zunächst „Rappresentazione di Anima e di Corpo" (Darstellung von Seele und Körper) von *Emilio de Cavalieri* (geb. in Rom 1550). Von adliger Herkunft, widmete sich Cavalieri nur aus Liebhaberei der Musik, bald aber begab er sich, von dem Wunsche be-



Einweihungsfeier des Silcher-Museums in Schnait (Württemberg).

seelt, in dieser Kunst höher zu gelangen, nach Florenz, wo unter dem Schutz der Medici auch dem Musiker sich Möglichkeit zu freierer Entfaltung bot. Sein Name vereint sich mit dem Jacopo Peris und Giulio Caccinis, wenn von den Anfängen des darstellenden Gesanges und des Melodramas die Rede ist. Seine „Rappresentazione di Anima e di Corpo" wurde 1600 in der Vallicella zu Florenz aufgeführt, und großer Zulauf und starker Beifall zeichneten das Werk aus. Es ist nicht als Oratorium, sondern als eine Art kirchlichen Melodramas gedacht, der Autor faßt die Musik schon als ein unmittelbares Ausdrucksmittel menschlicher Gefühle auf. Die „Krönung Popeas" (l'incoronazione di Popea") von *Claudio Monteverdi* bringt uns noch um einen Schritt weiter, bei ihm belebt sich das Melodrama schon durch wirklich moderne Melodik. Er hält sich nicht mehr an das trockene Rezitativ der primitiven Florentiner, und große Fortschritte zeigen sich bei ihm in der Orchestrierung. Bei Monteverde befreit sich die Melodie von allem Zwang, seine „Ariosi" sind geradezu Vorbilder für die ausgleichende Verschmelzung zwischen Poesie und Gesang. Die „Krönung Popeas" war Monteverdes letztes Werk. Die Partitur davon ist sehr interessant, sie spiegelt uns die volle künstlerische Reife des Autors vor, ohne daß man aber die Frische und Jugendlichkeit der Gefühle zu missen braucht. Die Partie der Popea zeigt einen Charakter von raffinierter Feinheit; Seneca ist von eindrucksvoller Größe und die Todesszene ist eine der schönsten melodramatischen Erfindungen des 17. Jahrhunderts. — Es wäre zu wünschen, daß noch manche solcher Schätze ans Licht gezogen würden, wie vieles liegt noch vergessen und verstaubt in den Bibliotheken.

**D. Albini-Ruggli.**

# Das Musikleben in Kairo.

UEBER das Musikleben in Kairo schreiben zu wollen, ist ein sehr undankbares Beginnen, denn es gibt, vom rein künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, hier gar kein Musikleben. Es ist mit der Musik wie in allen überseeischen Städten — ausgenommen die größten Städte Nordamerikas — sehr schlecht bestellt. Der Kristallisationspunkt für einigermaßen erträgliche Musik ist in Kairo fast einzig und allein die Große Oper.

Die Große Oper, richtiger Khedivial-Oper genannt, wurde 1868—1871 von dem damaligen prunksüchtigen Khediven *Ismael Pascha* gebaut. Als erste Oper wurde „Aïda" gegeben, die von dem Khediven bei Verdi eigens zur Eröffnung des neuen Hauses bestellt war. Der Komponist erhielt die für damalige Verhältnisse sehr große Summe von einer Viertelmillion Franken dafür. Die Oper wurde glänzend ausgestattet, die Rüstungen waren alle vergoldet und versilbert und in Paris angefertigt. Es dauerte aber nicht lange, da waren — nach orientalischem Muster — die Prachtstücke alle verschwunden und durch minderwertiges Zeug ersetzt worden.

Das Haus — heute entspricht es bei weitem nicht mehr den Anforderungen eines modernen Opernhauses — faßt nahezu 1000 Sitzplätze. Parkett und Logen sind fast ausnahmslos während der ganzen Saison in den Händen von Abonnenten. Der Khedive, der Besitzer des Opernhauses, zahlt eine jährliche Subvention von 3000 Pfund (60 000 M.). Die Khedivial-Oper wird stets auf drei Jahre verpachtet. Der letzte Pächter, dessen Kontrakt im letzten Winter abgelaufen, war der Italiener Bracale, vorher war es ein Franzose Poncet, und in dieser Saison kommt wieder eine französische Truppe auf drei Jahre in das Haus. Die französischen Truppen sind mehr beliebt als die italienischen. Es herrscht eine straffere Zucht im Ganzen und die Einzelleistungen stehen ebenfalls über dem italienischen Niveau.

Das Repertoire ist das typisch südeuropäische. Von den Aelteren: Verdi, Meyerbeer, Donizetti, von den Neueren: Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Massenet usw. Fast in jeder Saison wagt man sich auch an Wagner heran, doch scheitern diese Versuche im allgemeinen an unzureichendem Stimmenmaterial. Im letzten Jahre gab es mehrere Male „Salome". Es war eine ganz passable, abgerundete Leistung, die viel Beifall fand.

Sehr bedauernswert ist es, daß die Khedivial-Oper nicht ein Orchester aus Berufsmusikern besitzt. Neben etwa einem halben Dutzend Berufsmusikern sitzen nur Dilettanten im Orchesterraum, die am Tage ihrer Beschäftigung nachgehen und abends „Musik machen". Es läßt sich denken, was da als Wagner und Strauß zu Gehör gebracht wird. Ein ständiger Wintergast in Kairo ist *Saint-Saëns*, und er läßt es sich nicht nehmen, während jeder Saison einmal eine seiner Opern selbst zu dirigieren. Während der letzten Saison hat auch ein Grieche seine eigene Oper „Rhea" dirigiert, doch verschwand diese ebenso rasch wie plötzlich vom Spielplan.

Neben der großen Oper existiert noch ein Theater, „Abbas-Theater" genannt. Hier gastieren in jeder Saison fremde Truppen. Im letzten Jahre sah dieses Haus ein italienisches und ein griechisches Opernensemble, eine Operettentruppe aus Wien und eine italienische Opern-Kindertruppe. Das „Printania-Theater" ist das Heim für französische Operettentruppen. Im Orchester dieser Gastspieltruppen finden wir zum Teil Kairoer Straßenmusikanten, der Rest sind ebenfalls Gelegenheitsmusiker.

Vom *Konzertpodium* ist noch weniger Erfreuliches zu berichten. Ein Konzerthaus besitzt Kairo nicht. Die Konzertabende werden in den Speise- und Tanzsälen der großen Hotels veranstaltet. Während der letzten Saison gab *Teresa Carreño*, von ihrer Gastspielreise aus Australien zurückkehrend, einen Klavierabend. Das Auditorium bestand aus 50 (fünfzig!) Zuhörern, trotzdem Tausende von Fremden und Touristen sich in Kairo befanden. Dieser Umstand allein charakterisiert die Musikliebe der Bevölkerung Kairos zur Genüge. Ein Kommentar ist überflüssig. Der ungarische jugendliche Pianist *Adolf Borschke* kommt fast jeden Winter neben einem französischen oder italienischen Violinvirtuosen zu uns. Vor Jahren verirrte sich ein tüchtiges Wiener Quartett hierher, schüttelte sich aber auch sehr rasch wieder den Staub Aegyptens von den Füßen. Zu begrüßen wäre es, wenn sich einmal ein tüchtiger Orgelspieler in der neuen St. Josephskirche hören ließe. Ein solches Konzert würde sich vielleicht eines sehr guten Zuspruchs zu erfreuen haben.

Was wir sonst an Musik in Kairo besitzen, gehört unter den dicken Strich. Drei englische und zwei arabische Militärkapellen. Die beste und meiste Gelegenheit, diese zu hören, ist der Esbekieh-Garten, und zwar spielen die Engländer zweimal in der Woche abends, die Aegypter nachmittags. Ueber die Leistungen wollen wir den Mantel der christlichen Nächstenliebe breiten. Verdi, Lehár, Strauß, Sullivan und Myddleton wechseln einander ab. Die englischen Kapellen spielen mit Vorliebe „Musik"stücke, in denen mitgepfiffen, gesungen, getrampelt und gekräht wird („Prinz Karneval", „Der Kartenspieler und sein Hund" usw.). Das Publikum rast vor Vergnügen. — Wären noch zwei Damenkapellen zu erwähnen, deren Mitglieder hier mitunter ganz gute Partien machen, und das Thema Musik wäre für Kairo erschöpft.

Der Khedive besitzt eine etwa 36 Mann starke Privatkapelle, bestehend aus jungen Griechen und Italienern, die sich selten öffentlich hören läßt. Der Kapellmeister ist ein Oesterreicher, vorher war es der frühere Stabstrompeter Peter Beetz aus Bamberg. Zu begrüßen wäre es, wenn der Khedive sich entschließen würde, ein tüchtiges Stadtorchester aus Berufsmusikern zu bilden, Erfolg und der Dank der Bevölkerung wären ihm gewiß.

**Fritz Köhler, Kairo.**




**Stuttgart.** Den glänzenden Tagen der Eröffnung der neuen Hoftheater sind neue Taten gefolgt. *Carusos* Gastspiel wurde zum künstlerischen Ereignis. Es wird wohl kaum eine zweite Großstadt in Deutschland geben, wo man dem Auftreten des berühmten Sängers mit soviel Skepsis entgegengesehen hat als in Stuttgart. Zum schwäbischen Mißtrauen an sich kam der Eindruck der „Reklame", an der ja heutigestags fast niemals die Künstler selber, sondern ihre Managers, die Zwischenhändler zwischen Produzierenden und Konsumierenden, schuld sind. Aber wie ein Münchner Kritiker mit Recht bemerkt hat, Caruso hat die Reklame besiegt! Und er ist, wie wir hinzufügen möchten, größer als sein Ruhm. Nach seinem schlechthin unvergleichlichen Bajazzo hatte er auch in Stuttgart einen Sieg auf der ganzen Linie zu verzeichnen. Das Publikum war erschüttert, die Kritik stimmte sein Lob in den hellsten Tönen an, und überall kam es zum Ausdruck, daß man diesem großen, wahren, echten Menschendarsteller und Sänger, der doch auch wieder soviel interessante Züge der italienischen „Komödie" in seinen Charakterzeichnungen aufzuweisen hat, abzubitten hätte deswegen, weil man ihm nicht gleich vertraut! Carusos Stimme gehört nicht zu den riesengroßen, er singt auch nicht mit den Akzenten deutscher dramatischer Tenöre; die Kunst bändigt bei ihm das „Gemeine", die Schönheit der Tongebung wird nie, auch beim stärksten, ergreifendsten Ausdruck, vergessen. Und doch ist sein Gesang aus dem Geiste des Dramas gestaltet, Caruso ist dramatischer Sänger vom Scheitel bis zur Sohle. Untrennbar wie Seele und Körper sind bei ihm Spiel und Gesang, er ergreift und packt durch den Schein vollster Natürlichkeit, die in Wahrheit vollendete Kunst ist. Möge es diesem Begnadeten noch lange vergönnt sein, zur Freude der Menschen zu wirken. Aeußerlich wurde er in Stuttgart noch durch die Verleihung der Großen Goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande geehrt, die ihm der König überreichte. Im „Bajazzo" (er trat auch noch in Puccinis

reizvoller „Bohème“, leider nicht in „Carmen“ oder einem Verdi auf) steigerte er sich im ersten Akte (man gab das Stück mit Pause) so in seine Rolle hinein, daß er beim Erscheinen vor dem Vorhang einen kleinen Ohnmachtsanfall bekam. Manche hielten das für einen Trick, bei einem Caruso! (Manche glaubten, es gehöre zur Rolle!) Neben dem illustren Gast bestand *Weil* sehr gut. — Trotz Theatereröffnung, Caruso, Strauß-Woche ist die Zahl der angekündigten *Konzerte* nicht geringer geworden. Unser ausgezeichnetes *Wendling*-Quartett eröffnete die Saison mit einem Kammermusik-Abend, der gleich wieder eine Novität brachte: *Arnold Schönbergs* Streichsextett „Verklärte Nacht“. Das einer früheren Schaffensperiode des mehr als umstrittenen Komponisten angehörende Werk (op. 4) interessiert musikalisch in erster Linie durch die klangliche Behandlung der Saiteninstrumente. Sonst gibt es keine Rätsel auf und wurde auch vom Publikum sofort verstanden. Schönberg ist die musikalische Umwertung von Dehmels schönem Gedichte gelungen. Aus dieser stimmungsvollen, poesiedurchwobenen Musik spricht eine Seele. Die „Verklärte Nacht“ mit ihrem Klangzauber machte unmittelbaren starken Eindruck auf die Zuhörer. *O. K.*

**Sondershausen.** Dank der Umsicht und zielbewußten Tätigkeit des Festdirigenten Prof. *Corbach* und der hervorragenden Leistungen namhafter Solisten ist das von der Franz-Liszt-Gesellschaft Berlin (Vorstand *Martha Remmert*) und der Fürstl. Hofkapelle hier veranstaltete *Musikfest* trefflich gelungen. Es war vor allem den Manen *Liszts* geweiht, dessen Werke den dritten Teil sämtlicher Konzertnummern bestritten. Hervorzuheben wegen vollendeter Wiedergabe sind daraus: Klaviersonate h moll, wundersam klar interpretiert durch Prof. *Bertrand Roth* (Dresden), die „ungarische Fantasie“ für Klavier und Orchester, mit sprühendem Temperament vorgetragen vo n*Martha Remmert*, Orgelfantasie „Weinen — Klagen“, sehr charakteristisch ausgeführt von Prof. *Egidi* (Berlin) und die „Bergsymphonie“ in ergreifender Wiedergabe durch die Hofkapelle unter Corbachs Dirigentenstab. Als Neuheit wurde in Gegenwart des Komponisten eine Orchesterballade op. 54 von *E. E. Taubert* (Berlin) geboten, die vermöge ihres charakteristischen Themenmaterials, ihrer klaren Gliederung und wohlklingenden Instrumentierung sehr viel Beifall fand. Vier Lieder von *Adolf Wallnöfer*, von ihm selbst vorgetragen, erwiesen ihren Wert als aus dem Geist der Dichtung in künstlerischer Leidenschaft erzeugte Kompositionen. Drei weibliche Gesangsgrößen betätigten sich auf ihrem eigensten Kunstgebiet: *Anna Erler-Schnaudt* als bevorzugte Sängerin moderner Lieder mit Werken von Reger und Sinding, *Johanna Dietz* (Frankfurt a. M.) mit religiösen Gesängen von Franz Tunder, César Franck, Winterberger, Alex. Ritter (von diesem ein „Tu solus sanctus“ für Sopran, Violine, Orgel und Klavier als unveröffentlichtes Werk in der Uraufführung) und *Selma vom Scheydt* in Wagnerschen Operngesängen. Unser heimischer Konzertsänger Prof. *Albert Fischer* bewies in den vier „Ernsten Gesängen“ von Brahms, daß er in Stimmklang, Kraft und Vortrag keinen Rivalen zu scheuen hat. Wenn man das Streichquintett F dur von Bruckner in der hochkünstlerischen Ausführung unseres Streicher-Solistenensembles Corbach, Plümer, Martin, Rauschenbach, Wörl, und das als interessante Neuheit mit großem Beifall begrüßte Melodram „Das eleusische Fest“ mit Orchestermusik von *Max Schillings* (Deklamation: Hofschauspielerin Jakobi-Heußler, Berlin) noch hervorhebt, so ist mit Hinzufügung der Wiedergabe der Orgelfantasie über B-A-C-H von Reger durch Prof. Egidi und des „Tristan-Vorspiels“, genannt, was einen vollkommen schönen Genuß auf unserem Musikfeste geboten hat. *Marie Boltz.*

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— In der am 25. Oktober stattfindenden Uraufführung von Molière-Hofmannsthals „Der Bürger als Edelmann“ und *Richard Straußens* „Ariadne auf Naxos“ am Hoftheater in Stuttgart (Generalprobe am 24. d. M.) sind die Hauptrollen wie folgt besetzt: Jourdain: Herr Arnold, Frau Jourdain: Rosa Bertens, Dorimene: Else Heims, Dorantes: Herr Abel, Tanzmeister: Herr Biensfeld, Ariadne: Frau Jeritza, Bacchus: Herr Jadlowker, Zerbinetta: Frida Hempel oder Margarethe Siems. Den ersten Schneidergesellen tanzt Grete Wiesenthal. Den in der Orchesterpartitur vorgeschriebenen Klavierpart wird Max v. Pauer spielen.

— Zu der von Mozart 1773 für die Pariser Große Oper geschriebenen Pantomime „Les petits riens“ hat die Ballettmeisterin des Leipziger städtischen Theaters *Emma Grondona* ein Libretto (nach Angaben in Jahns Mozart-Biographie) verfaßt. Der Intendant Martersteig hat das Werk angenommen, und es wird demnächst in Leipzig zur deutschen Uraufführung kommen.

— *Felix Weingartner* hat, wie berichtet, Webers „Oberon“ musikalisch und textlich neu eingerichtet bezw. bearbeitet. Die Oper soll in der neuen Fassung am Weihnachtstage in Hamburg zum erstenmal aufgeführt werden. (Die Bearbeitung erscheint im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.)

— „Liebesketten“, die neue Oper von *Eugen d'Albert*, wird neueren Mitteilungen zufolge erst im Januar die Uraufführung in *Dresden* erleben. Ob die Wiener Erstaufführung, die mit Dresden gleichzeitig Anfang Oktober stattfinden sollte, nun ebenfalls verschoben wird, ist noch nicht entschieden.

— Dr. Leopold Schmidt in Berlin hat aus unbekannten Operetten *Offenbachs* eine Musik zusammengestellt, zu der K. Ettlinger (München) einen Text „Die Heimkehr des Odysseus“ schrieb.

— *Arnold Schönbergs* neuestes Werk, eine Vertonung der „Pierrot Cunaire“-Gedichte von Hartleben und A. Giraud für Sprechstimme und kleines Kammerorchester, soll in Berlin am 16. Oktober zum erstenmal aufgeführt werden. Die Sprechpartie des Pierrot hat Frau Zehme übernommen.

— *Alfred Schattmanns* komische Oper „Des Teufels Pergament“ ist vom Hoftheater in Weimar zur Uraufführung angenommen worden. Das Werk soll noch im Laufe dieser Spielzeit unter musikalischer Leitung von Peter Raabe in Szene gehen.

— Musikdirektor *Ludwig Briem* in Wangen i. A. hat eine dreiaktige Oper „Der Vogt auf Mühlstein“ vollendet. Der Stoff ist der gleichnamigen Novelle von Heinrich Hansjakob entnommen. (Bekanntlich hatte Cyrill Kistler den gleichen Stoff als Oper bearbeitet.)

— In der Wiener Oper soll das Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ von Beethoven mit Unterlegung einer ganz neuen Dichtung zur Aufführung gelangen. Der Verfasser des Balletts „Nippes“, *Gregor v. Pantasi*, beschäftigt sich mit der Fertigstellung des Buches, an dem auch der ungarische Schriftsteller *Alexander Brody* beteiligt sein wird.

— Die Uraufführung von „Onkel Lajos“, einer dreiaktigen Operette von *Karl Fischer* und *Gustav Meyer* im Prager Neuen Deutschen Theater, hat starken Erfolg gehabt. Text und Musik entsprechen dem unter heutigen Operettenliebhabern üblichen Operettengeschmack, so daß der Verbreitung am Markte der neuen Saison wohl nichts im Wege stehen wird.

— „Symphonische Bühnendichtung“ nennt sich eine neue Form der Bühnenkunst, zu der *Marziano Perosi* und *Walter Friedemann* sich vereinigt haben. Das Wesentliche dieser Schöpfung besteht nach dem Gedanken der Autoren in der engen Verbindung einer Symphonie mit der wortlosen Darstellung eines Vorganges auf der Bühne. Die neue Kunstgattung entfernt sich grundsätzlich von der Oper ebensoweit wie von der Pantomime (?). Was ist das nun wieder?

— Das Programm der Mailänder Scala verspricht zwölf Opern (in den letzten Jahren wurde das Maximum von acht Opern nicht überschritten), darunter sechs italienische: Verdis „Don Carlos“, Bellinis „Norma“, Puccinis „Mädchen aus dem Westen“, Montemezzis „Dreikönigsliebe“, Laparras „Habanera“ und Wolf-Ferraris „Neugierige Frauen“. Richard Straußens „Feuersnot“ und „Salome“, Wagners „Lohengrin“ und Webers „Oberon“ werden die deutsche Musikproduktion im Programm vervollständigen. Außerdem findet eine Bühnenaufführung von Schumanns „Faust“ statt. Von französischen Opern wird nur „Carmen“ zur Aufführung gelangen.

*

— Von Münchner Kammermusikveranstaltungen der neuen Saison seien heute genannt: „Pierrot Lunaire“ von Arnold Schönberg, die Abende der Stuttgarter Triovereinigung (Max Pauer, Karl Wendling, Alfred Saal), das Rosé-Quartett, das Ungarische Streichquartett (Waldbauer, Temesvary, Molnar, Kerpely), das Ungarische Trio (Zsigmondy, Telmanyi, Csuka), die Sonatenabende Karl Friedberg (Klavier), F. W. Porges (Violine) und Richard Goldschmied (Klavier), Ary van Leeuwen (Flöte).

— In Hamburg hat die Aufführung von Mahlers Achter Symphonie mit dem Riedel-Verein aus Leipzig unter der Leitung von Dr. Göhler bei ausverkauftem Hause nun auch stattgefunden.

— *Gabriel Piernés* neuestes Chorwerk „Franz von Assisi“, dessen Uraufführung am 24. März 1912 in Paris stattgefunden hat, soll in deutscher Sprache, übersetzt von Prof. Wilhelm Weber, am 1. November in Augsburg durch den Oratorienverein unter Leitung Webers mit Dr. Karl Ludwig-Lauenstein (München) in der Titelpartie zum ersten Male aufgeführt werden.

— *Franciscus Nagler* hat sein neuestes Werk „Hildegunde“, ein Minnegesang für gemischten Chor, Soli und Orchester, im Verlage von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, herausgebracht.

— Prof. *Henri Marteau* hat ein neues Quartett gegründet, das unter dem Namen Marteau-Quartett drei Kammermusikabende in der Singakademie veranstalten wird. Die Mitglieder des Quartetts sind Marteau, Licco Amar, Edward Kreiner und Carlo Guaita. (Herr Guaita ist unerwartet gestorben.)

— *Hans Bassermann*, der bisherige zweite Konzertmeister der Berliner Philharmoniker, hat an Stelle von Prof. Hugo Heermann die Führung des Quartetts Heermann-van Lier in Berlin übernommen.

— Das Fitzner-Quartett hat vor geladenen Gästen in der Villa *Wesendonk* in Nachdemsee, Altmünster am Traunsee, ein Konzert in dem Zimmer gegeben, in dem R. Wagner als Gast sechs Sommer hindurch weilte. Wesendonks erwarben die Villa nach dem Jahre 1871, als ihnen der Aufenthalt in der Schweiz nach dem Züricher Tonhallekrawall verleidet wurde. Der jetzige Besitzer, Herr v. Musil, wahrt mit liebevoller Pietät das Andenken an den Meister.

— Der Vorstand des Schweizerischen Tonkünstlervereins hat grundsätzlich die Organisation von zwei oder drei Konzerten in Berlin im Jahre 1913 beschlossen, um dort ausgewählte Werke schweizerischer Tonkünstler bekannt zu machen. Das nächste Tonkünstlerfest wird Anfang Juli 1913 in St. Gallen stattfinden.

— *Paul Scheinpflug* wird in dieser Saison, alternierend mit Ferdinand Löwe, fünf Symphoniekonzerte des „Wiener Konzertvereins" dirigieren und Werke von Bach, Beethoven, Mozart, Brahms, Schumann, Strauß, Andreae, Mahler, Scriabine und eigene Kompositionen zur Aufführung bringen.

— *Eugen d'Albert*, der seit vielen Jahren in München nicht gespielt hat, wird in diesem Winter in einem Abonnementkonzert des Konzertvereins unter Löwe mitwirken. D'Albert scheint nach und nach zum Konzertsaal zurückkehren zu wollen.

## KUNST UND KÜNSTLER

— *Musikerkammer.* Auf Einladung des Vorstandes des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" hat in Berlin eine Konferenz von Delegierten musikalischer Verbände stattgefunden, auf der der Plan für die Gründung einer Zentralstelle zur Wahrnehmung der gemeinsamen Interessen aller Musiker („Musikerkammer") eingehend erörtert wurde. Es nahmen an den Verhandlungen 23 Delegierte teil, die 11 verschiedene Verbände vertraten, nämlich: Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter, Deutscher Musikdirektorenverband, Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands, Verband Evangelischer Kirchenmusiker, Allgemeiner Deutscher Musikerverband, Deutscher Orchesterbund, Zentralverband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine, Direktorenverband Deutscher Musikseminare, Musikpädagogischer Verband, Verband der Deutschen Musiklehrerinnen. Die Leitung der Verhandlungen lag in den Händen des Vorsitzenden des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, des Generalmusikdirektors Prof. Dr. *Max v. Schillings* (Stuttgart). Zu endgültigen Beschlüssen hinsichtlich der ins Leben zu rufenden Institution konnte es bei der Reichhaltigkeit des Arbeitsprogramms und der Fülle noch ungeklärten Stoffes naturgemäß nicht kommen. Man beschränkte sich darauf, in ausführlicher Aussprache der einzelnen Verbände Wünsche und Gedanken zur Sache zusammenzutragen. Das Protokoll der Verhandlungen, das jedem Verbande zugestellt werden wird, soll die Grundlage zur weiteren Erörterung innerhalb der verschiedenen Vereinigungen bilden und den Delegiertenausschüssen bezw. beschließenden Hauptversammlungen die Möglichkeit geben, bündige Vorschläge an die nächste im Frühjahr 1913 stattfindende Musikerkammerkonferenz gelangen zu lassen. Auf dieser zweiten Konferenz hofft man die Vorverhandlungen so weit zu fördern, daß gelegentlich der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Jena Ende Mai oder Anfang Juni 1913 die Gründung der geplanten Zentralstelle erfolgen kann.

— *Wagner-Verein.* In den Vereinigten Staaten ist ein Richard-Wagner-Verein gegründet worden, der sich als erste Aufgabe das Ziel gesetzt hat, den 100. Geburtstag des Bayreuther Meisters in allen großen amerikanischen Städten in würdiger Weise zu begehen. Später soll die Pflege Wagnerscher Kunst namentlich in den Städten, die über keine Opernbühne verfügen, durch regelmäßige Veranstaltung konzertmäßiger Aufführungen Wagnerscher Musik unter Hinzuziehung erster Solokräfte gefördert werden. — Ein Wagner-Verein in den Vereinigten Staaten hat Sinn und Zweck.

— *Vom Volkslied.* In *Kottbus* hat die Stadtverordnetenversammlung auf Antrag des Magistrats 450 M. bewilligt, für die 5000 Volksliederhefte (20 Volkslieder nach der Auswahl durch Schüler der Gemeindeschulen) beschafft werden, die (der Text ist mit Noten versehen) an Schüler der Gemeindeschulen zur Ausgabe kommen. Ein einheimisches Blatt bemerkt dazu: „Es ist hocherfreulich, daß dieses Pflichtbewußtsein, das Erbe der Altvorderen zu wahren, in Kottbus eine so deutliche, amtliche Anerkennung erfährt. Heute ist das Volkslied selbst in seinem eigensten Hort, in der Familie, bedroht, denn der Operettensumpf mit seinem bunten und hohlen Aufputz fängt auch dort schon an, gesunden Boden in unfruchtbares Moor zu verwandeln! Helfen wir, unsere Volkslieder, unsere freundlichen Genossen aus der reinen Kinderzeit, schützen und bewahren! Dann schaffen wir, jeder an seiner Stelle, geistige Werte ohne Mühe."

— *Preiserteilung.* Das diesjährige Felix-Mendelssohn-Bartholdy-Staatsstipendium für Komponisten ist dem Studierenden der Königl. Akademischen Hochschule für Musik in Berlin, Komponisten *Georg Fränkel*, verliehen worden. Das Staatsstipendium für ausübende Tonkünstler wurde der Studierenden des Konservatoriums der Musik in Köln, Violinistin *Jenny Kitzig*, zuerkannt. — *Paul Held*, ein Kompositionsschüler von Prof. Philipp Rüfer, in Berlin hat den Liebermann-Roßwiese-Preis im Betrage von 500 M. erhalten.

* * *

## Personalnachrichten.

— *Ehrung.* Geheimrat Dr. h. c. *Felix Draeseke* in Dresden hat an seinem 77. Geburtstag vom Rat der Stadt ein Ehrengeschenk in Form eines lebenslänglichen jährlichen Ehrensoldes von 3000 M. erhalten.

— *Bernhard Irrgang*, Königl. Musikdirektor, Hof- und Domorganist, in *Berlin* ist als Nachfolger von Prof. Schulz zum ordentlichen Lehrer für Orgelspiel an die Königl. Akademische Hochschule für Musik berufen worden.

— *Willy Burmester*, der seit vier Jahren seinen Wohnsitz in Darmstadt hat, wird im November nach *München* übersiedeln. Er will dort vom März nächsten Jahres ab eine „Deutsche Meisterschule" ins Leben rufen, um die sogen. französische Schule, nach der die meisten heutigen Geiger ausgebildet werden, zu ersetzen.

— Kapellmeister *Karl Kittel* vom Darmstädter Hoftheater übernimmt die Oberleitung der musikalischen Vorbereitungen für die Bühnenfestspiele in Bayreuth an Stelle Karl Müllers.

— Wie *Leo Slezak* in einem Interview erklärt hat, verläßt er, seiner Familie zuliebe, das Metropolitan Opera House. In dieser Saison singt er zum letztenmal in New York, um dann seinen festen Wohnsitz in München zu nehmen und nur noch zu gastieren, in Rußland und in Deutschland. Sein ältester Sohn muß demnächst die Schule besuchen, und das soll in Deutschland geschehen. Slezak aber will immer bei seiner Familie sein, die ihn so lange überallhin und auf alle Gastspielreisen begleitet hat.

— *Hans Schuster*, seit 1885 erster Konzertmeister und Orchesterdirektor am Mannheimer Hoftheater, hat sich vom Theater zurückgezogen und ist nach München, seiner Vaterstadt, übergesiedelt. Er gedenkt auch in München als Lehrer zu wirken, als welcher er in Mannheim hervorragend tätig war.

— Am 24. Oktober d. J. feiert eine der markantesten Persönlichkeiten unter den böhmischen lebenden Musikern, *Joseph Nesvera*, Domkapellmeister in Olmütz, in voller Rüstigkeit und Geistesstärke den 70. Geburtstag. Nesvera hat ein weites Feld der Musik kultiviert, er ist in erster Reihe ein außerordentlich begabter und produktiver Kirchenkomponist (Oratorium „De profundis" op. 49, Job 1912, eine große Zahl von Messen, Motetten usw.). In seinen Liedern und Klavierkompositionen zeigt sich Nesvera als ausgesprochener Lyriker, und er hat als tüchtiger Pädagoge wesentliche Verdienste. Von dramatischen Werken wurden aufgeführt: „Mlynarsky", „Perdita" (Prag 1897), „Waldduft" (Olmütz, Brünn, Pilsen, Agram), „Radhost" (Brünn, Olmütz, Prag), „Die Seejungfer". *ky.*

— *Kurt Mey*, der bekannte Wagner-Schriftsteller, ist am 21. September in *Dresden*, wo er am 24. Juni 1864 geboren wurde, nach längerer Krankheit gestorben. Er studierte in seiner Vaterstadt bei Karl Aug. Fischer, dem „Orgelkönig", hörte dann Vorlesungen in Leipzig und Berlin (bei Paul Aug. Spitta und Bellermann) und wollte Kapellmeister werden. Bald aber wandte sich Mey ausschließlich der Musikschriftstellerei zu und lieferte für eine Reihe von Zeitungen und Zeitschriften, so auch für die „N. M.-Z.", für die „Bayreuther Blätter" usw. historische und ästhetische Aufsätze. Von seinen größeren Werken seien genannt „Der Meistergesang in Geschichte und Kunst", sowie „Die Musik als tönende Weltidee". Besondere Verdienste erwarb sich der Verewigte um die Förderung des Bayreuther Stipendienfonds. *—b—*

— In *München* ist, 79 Jahre alt, die bekannte Gesanglehrerin *Emilie Kaulla* gestorben. Sie war eine geborene Ettlinger aus Karlsruhe und später mit Bankier Kaulla in Stuttgart verheiratet. Frau Kaulla leitete eine bekannte Gesangschule, aus der viele Bühnen- und Konzertsänger und -sängerinnen hervorgegangen sind. Sie war eine Schülerin der Viardot-Garcia.

— In Berlin ist das Mitglied des neuen Marteau-Quartetts, Carlo de Guaita, Lehrer an der Königl. Hochschule für Musik im blühenden Alter von 27 Jahren gestorben.

— In *Chicago* ist der bekannte Musiktheoretiker *Bernhard Ziehn* nach langer Krankheit gestorben. Die modernen Komponisten haben aus seinen Werken, von denen seine „Harmonielehre" obenansteht, geschöpft und gelernt. Ziehn wurde am 20. Januar 1845 in Erfurt geboren und begab sich bereits im Jahre 1868 nach Chicago.

# Besprechungen und Anzeigen



## Bücher.

**Dr. Wilhelm Kienzl.** *Betrachtungen und Erinnerungen.* Berlin, Allgem. Verein für deutsche Literatur. Preis 5 M. Der „Musik-Kienzel" — nicht zu verwechseln mit dem noch glänzender schreibenden „Literatur-Kienzel", der Hermann heißt, — hat seiner vor nicht gar langer Zeit im gleichen Verlag erschienenen wertvollen Sammlung „Im Konzert" eine neue folgen lassen. Auch hier zeigt er sich als ein deutscher Charakter, der es ehrlich meint und das Herz auf dem rechten Fleck hat und als ein durchaus persönlich und frisch schreibender Autor. Seine *kleinen Monographien* über Fux, Mozart, Beethoven, Weber und Jensen bringen dem Fachmann kaum Neues, werden aber durch die Wärme des Tones und individuelle Züge liebenswert. In den *musikpolitischen Betrachtungen* über Themen wie Kunst und Gemüt, Technik, Männerchorgesang, moderne und Zukunftsmusik bekennt er sich zur Volkskunst, zu einfacher, schlichter, von Herzen kommender Musik. Er spricht da häufig aus, was wir alle mehr oder weniger fühlen. Weniger gefällt uns inhaltlich und formell die letzte humoristisch sein sollende Betrachtung über die Musik in 100 Jahren. Den *kritischen Aufsätzen über neuere Opern,* welche dem Musikfreund als Vorbereitung oder Rekapitulation willkommen sein werden, können wir meist beistimmen. Das Hauptinteresse dürfte sich auf die Opern von d'Albert, Puccini und R. Strauß konzentrieren. „Salome" und „Elektra" setzt Kienzl in eine Beleuchtung, welche den Lesern dieser Zeitung teilweise neu ist. Daß er bei dem dritten Aufsatz über „Salome" mehr und mehr zu einem negierenden, ablehnenden Resultat kommt, ist bei seiner ganzen Richtung nicht verwunderlich; er bleibt aber immer ein gemäßigter und anständiger Gegner. Von seinen *persönlichen Erinnerungen* an Lehrer und Künstler sind die musikalischen Anekdoten und seine aus Velhagens Monatsheften bekannte Entstehungsgeschichte des „Evangelimanns" reizvoll, ebenso wie die kurzen, schlagfertigen Antworten des *Anhangs* auf Rundfragen, wie: Sind Streichungen bei Wagner berechtigt? Welches ist Wagners bestes Werk? Ist unsere Zeit eine auf- oder absteigende? Was ist Kunst? etc. Auf die Frage: Welcher Musiker ist für Sie der erschöpfende Ausdruck unserer Zeit? antwortet Kienzl: Richard Strauß. *C. K.*

**Otto Keller.** *Illustrierte Geschichte der Musik.* Vierte, vollständig umgearbeitete und stark vermehrte Auflage (gebd. 20.— M., kleine Ausgabe ohne Illustrationen 7.50 M., Bremen 1911, Verlag von *Schwers & Haake*). Die Kellersche Musikgeschichte, die nunmehr in verhältnismäßig kurzer Zeit in der vierten Auflage erschienen ist, wendet sich in erster Linie an Laien und Musikfreunde und an Musikstudierende, denen an einer guten Einführung in die Geschichte ihrer Kunst gelegen ist. Das sagt der Verfasser auch ähnlich im Vorwort. Mit Hinblick hierauf darf ihm kein großer Vorwurf daraus gemacht werden, daß er das Altertum und das Mittelalter nur so knapp behandelt hat, wenn auch gar manche neuere Forschungsergebnisse ganz unberücksichtigt geblieben sind. Der Schwerpunkt des Werkes ruht auf der Darstellung der Neuzeit, der der weiteste Raum zugestanden worden ist, und da eine rechte Musikgeschichte ihre Aufgabe mehr in wahrheitsgetreuer Berichterstattung als in persönlich gefärbter Kritik zu suchen hat, so war der Standpunkt Kellers, besonders der Gegenwart gegenüber sein persönliches Gefühl nicht allzusehr mitsprechen zu lassen, ganz richtig. (Ganz ging es ohne das natürlich nicht ab.) Was dem Werke eine Art Sonderstellung anweist, ist vor allem, daß es, soweit mir bekannt, als erstes auch bei den neueren und neuesten Musikschöpfungen Ort und Zeit der Uraufführung mitverzeichnet, eine Zugabe, die dem Verfasser (nach einem Aufsatz, der seinerzeit in einer Fachzeitschrift aus seiner Feder erschien) deshalb möglich war, weil er sich eine nie versagende Sammlung musikalischer Notizen angelegt hat. So nimmt die Kellersche Musikgeschichte neben den anderen wichtigsten illustrierten Werken dieser Art (der feinsinnigen Musikgeschichte von Batka, dem von E. Schmitz wieder auf die Höhe gebrachten Naumannschen Werk und der textlich nicht ganz so hochstehenden Enzyklopädie von H. Ritter) einen guten Platz ein. Die Ausstattung ist ausgezeichnet: Die illustrierte Ausgabe (gegen 1100 Seiten) weist eine reiche Fülle wohlgelungener Bilder, Noten- und Handschriftennachbildungen und Zierleisten auf. Demgegenüber ist der Preis als wohlfeil zu bezeichnen. Dr. *Max Unger.*

**Tempi passati.** Aus den Erinnerungen eines Musikanten von *Theobald Kretschmann. Wien, Teschen, Leipzig.* Verlag von *Karl Prochaska.* Einer während der Sommerzeit auf Schloß Namiescht durch kunstsinnige Persönlichkeiten empfangenen Anregung verdankt dieses eigenartig fesselnde Werk sein Entstehen. Es ist um so freudiger zu begrüßen, als es überraschend viel des Interessanten, Ergötzlichen und Herzerhebenden, darunter gar manches bisher unbekannt Gebliebene aus dem Leben von Kunstgrößen, wie Richard Wagner, Brahms, Smetana, Pauline Lucca etc. erzählt, mit denen der sowohl als Komponist wie auch als Kapellmeister und Violoncellist rühmlichst bekannte Verfasser in ehrenvolle Berührung kam. Von seiner Jugend an bis in die letzte Zeit seiner überaus ersprießlichen künstlerischen Laufbahn, gibt uns Kretschmann in schlichter, lebensfrischer Darstellung, vielfach mit gesundem Humor gewürzt und ab und zu auch recht ernste, ja wehmütige Gedanken erweckend, eine abwechslungsreiche Fülle merkwürdiger Erlebnisse zum besten, wobei seine feine Beobachtungs- und Charakterisierungsgabe sowie sein warmes, echtes Künstlergemüt und seine ungewöhnlichen Kenntnisse glänzend zur Geltung gelangen. Auch an sogenanntem Galgenhumor mangelt es Kretschmann nicht, wenn er uns von fehlgeschlagenen Plänen und Hoffnungen erzählt, die er aber vermöge seiner hohen künstlerischen Begabung mit vollster Berechtigung gehegt hatte. Wenn wir unter den 33 reichhaltigen Kapiteln, die das Buch enthält, eines als besonders interessant herausgreifen wollen, so ist es jenes über Kretschmanns künstlerisches, an wertvollsten Erinnerungen reiches Wirken in Bayreuth. Hat er doch den ersten Wagner-Festspielen, also der weihevollen Krönung des Wagnerschen Lebenswerkes, als Violoncellist beigewohnt. Mögen seine Musikererinnerungen recht fleißig gelesen werden. Sie werden auch Nichtmusikern Freude und Anregung bereiten. Keinesfalls verdienen die „Tempi passati" jemals „Tempi dimenticari" zu werden! *Franz Jos. Zlatnik (Wien).*

**Bekkers Beethoven.** Das Beethoven-Werk von *Paul Bekker* erscheint in einer ungekürzten Volksausgabe im Verlage von *Schuster & Löffler* in *Berlin* zu dem Preis von 10 M. für das geheftete und 12 M. für das in Halbpergament gebundene Exemplar.

**Synagogen-Komponisten und ihre Werke,** ein illustrierter Katalog mit einem Vorwort von Oberkantor *M. Henle* in Hamburg, ist ein interessantes und belehrendes Schriftchen, das im Verlag von *M. W. Kaufmann* in *Leipzig* erschienen ist.

**Katalog 50** des Musikalien-Versandhauses (Theaterbuchhandlung, Musikinstrumentenhandlung, Musik-Antiquariat) von *Georg Bratfisch* in Frankfurt a. Oder ging bei uns ein.

**Sigfrid Karg-Elert:** *Madrigale,* zehn schlichte Weisen für Harmonium, op. 42. 2 Hefte à 2.50 M. *Carl Simon Musikverlag, Berlin.* Der Komponist schreibt hier im Ton und Stil der alten Madrigale, meist in reinen Dreiklängen fortschreitend, einfach harmlos, oft fast kindlich empfindend. Auch hier liebt er den Taktwechsel, so in No. 5 ($^4/_4$ und $^3/_4$), was dem Stück einen besonders munteren, fast neckischen Ton ungezwungener Fröhlichkeit verleiht. Dieser leicht fröhliche Ton herrscht auch in dem rasch hingeworfenen zehnten Madrigal, das in der Erfindung zu den frischesten gehört, während man in No. 9 das Erotische, Sehnsuchtsvolle schwer herauszufinden vermag. Dagegen liegt dem Komponisten sehr gut auch das Ernste, Herbe, Düstere und Mysteriöse. Seine Schlüsse sind oft modern, indem dabei die von G. Capellen theoretisch begründeten Doppelklänge zur Anwendung kommen. *A. Sch.*

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 2 bringt zwei moderne Kompositionen; die erste davon, „Scherzo" für Klavier, ist von einer Komponistin, *Else Wormser* in Stuttgart, die wir in der Musikbeilage zum erstenmale unsern Lesern vorstellen. Frl. Wormser ist eine Schülerin Regers, und dieser Einfluß erklärt es wohl nicht zuletzt, daß sie abseits von billiger Unterhaltungsmusik ernsten Zielen zustrebt. Das gelungene Stücklein von Frauenhand wird unsere Leser gewiß interessieren. — An zweiter Stelle kommt wieder mal der Münchner Komponist und Theoretiker *Georg Capellen* zu Worte mit einem eigenartigen Liede: Die geheimnisvolle Flöte. Der aparte Reiz des Liedes beruht auf den exotischen Stimmungsmomenten, als da sind: Fortlaufende Oktaven- und Quintenparallelen nebst Orgelpunkt, kleine Sekunde fes und Tritonus fes (e) – b der Anfangstonart Es dur, der pentatonische Sprung c—es. Das Gedicht ist von dem bekannten *Hans Bethge.*

---

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart.**

**Wegen der Uraufführung der „Ariadne auf Naxos" und der Stuttgarter Strauß-Woche sehen wir uns veranlaßt, die in jedem Vierteljahr einmal stattfindende dreiwöchige Pause zwischen Heft 2 und 8 zu legen, um den kritischen Bericht rechtzeitig unseren Lesern übermitteln zu können. Ausgabe dieses Heftes am 17. Oktober, des nächsten Heftes am 7. November.**

## Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

**Anfragen für den Briefkasten,** denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

---

**Langj. Abonnent.** Ueber „Quo vadis" ist schon öfter in der „N. M.-Z." berichtet worden. Wir danken Ihnen für Ihr Angebot, können aber leider keinen Gebrauch davon machen.

**W. L., Ruhrort.** Sie haben uns Ihren Abonnenten-Ausweis nicht eingesendet. Tonbildungslehre (auch für Klavier) von Otto Klauwell, Verlag von Leuckart in Leipzig. Preis erfahren Sie bei Ihrem Musikalienhändler. Ja, Eichlers Bearbeitungen, besonders die Goldberg-Variationen von Bach, eignen sich zur Einführung ins Partiturspiel, sind sogar von diesem Gesichtspunkte aus weit geschrieben worden. Das höhere Partiturspiel werden Sie ohne Unterricht kaum erlernen. Freilich, für ein wirkliches Talent ist nichts unmöglich.

**R. Str.** Besten Dank für Ihre freundliche Anerkennung. Wir werden alles dran setzen, Ihre Bitte zu erfüllen. Das klingt Ihnen vielleicht sonderbar. Aber vergessen Sie nicht, Künstler sind keine Maschinen, bei denen bloß der Hebel gedreht zu werden braucht, um sie in Gang zu bringen. Wenden Sie sich an Professor Urbach in Dresden, Johann-Georgen-Allee. Die Zwischenräume zwischen den Fortsetzungen einzelner Artikelserien sind z. T. auch durch redaktionelle Dispositionen bestimmt. Nicht selten bestehen ja die einzelnen Artikel für sich, sind nur zur besseren Orientierung unter einen gemeinsamen Titel gebracht. Hier also dürfen die Zwischenräume schon größer sein.

**Fr. W.** Wir sind keine Freunde derartiger Apparate. Eine Geige soll sich allmählich entwickeln, durch maschinelles Einspielen klingt ein solches Instrument lahm, kraftlos. Durchs Einspielen per Maschine kann kein Mensch aus einer ordinären eine Italiener-Geige machen.

---

**Toussaint-Langenscheidt.** Für unsere Leser liegt dem heutigen Hefte ein Prospekt, betreffend die Original-Unterrichtsbriefe zur Erlernung fremder Sprachen nach der Methode Toussaint-Langenscheidt bei, worauf wir alle aufmerksam machen, die sich die Kenntnis dieser Sprachen sicher, bequem und ohne große Kosten durch Selbststudium (ohne Lehrer) aneignen wollen. — Die Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung (Prof. G. Langenscheidt), Berlin-Schöneberg, Bahnstraße 29/30, sendet auf Wunsch ausführliche Prospekte kostenlos zur Ansicht. Bei Benutzung der obigem Prospekte beigefügten Bestellkarte bitten wir den Titel unserer Zeitung anzugeben.





## Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage **nicht** erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 3. Oktober.)

**E. K., Pforzh.** Ihre Gesänge zu Goethes Faust sind inkorrekt und ungenießbar. Nicht viel höher ist der übrige Inhalt der beiden Hefte zu werten. Das Studium der Harmonielehre muß Ihnen wichtiger erscheinen als ein blindes Drauf-los-komponieren. In diesem Sinn war unsere Aufmunterung neulich gegeben.

**A. W., Br.** Mit dem Volkston vertragen sich harmonische Finessen, wie sie in Ihrem Duett vom ersten Takt an vorkommen, nicht. Den feinfühligen Poeten zeigen Sie in den Sololiedern. Die mitunter originellen Begleitsätze interpretieren den textlichen Stimmungsgehalt in gediegener Weise. Eine eingehende satztechnische Kritik wäre nur mündlich möglich. Der künstlerische Ernst Ihres fleißigen Talents verdient Anerkennung.

**F. A., M.** Ein guter Dilettant, der seine warm empfundenen volkstümlichen Weisen, die mehr oder weniger an Bekanntes anklingen, meist mit Glück und Geschick zu Papier bringt.

**Liszt.** In Berlin anfragen. Welche Vorbildung haben denn die Seminarlehrer Ihres Landes? Gehen Sie denselben Weg.

**K. K., Z.** Ueber die Höhe früherer Arbeiten gehen Ihre neuesten Schöpfungen nicht hinaus. Es scheint Ihnen an künstlerischer Anregung zu fehlen. Guten Erfolg in R.! Vielleicht senden Sie uns von dort aus gelegentlich mal einen kontrapunktischen Gruß.

**E. K., Tl.** Hübsch und gut.

**Curt Waldburg.** Ihre Gesänge erregen Interesse. Tiefer wirken sie nicht. Die Vorliebe für alterierte Akkorde macht sich gar zu bemerklich. Ihrem schöpferischen Talent müßten Weg und Ziel noch bewußter werden, was allein durch ein schulgerechtes Studium geschehen könnte. Darum Glück zu!

**Fr. Br., Bw.** Ihr Marsch hat packende Motive. Das harmonisch interessante Trio sollte rhythmisch in einen noch stärkeren Gegensatz zum Hauptsatz treten. Nicht druckreif. Einiges müßte korrigiert werden.

**Schweiz.** Sie sind ein tüchtiger Musiker. Ihre solide Satztechnik befähigt Sie auch zu effektvollen virtuosen Darstellungen. Nur in Beziehung auf Tiefe bleiben noch Wünsche offen. Studium der Bachschen Kontrapunktik wäre zu empfehlen, namentlich wenn Sie Neigung zur Komposition von Werken großzügigen Stils verspüren. Talent und Phantasie scheinen sich in der Messe erschöpft zu haben. Lob verdienen Ihre Variationen.

**Skizze.** Ihr Violinstück hat uns Freude gemacht. Führen Sie die Skizzen nur noch weiter aus. Vielleicht gelingt Ihnen dann ein druckreifes Stück.

**Lehrer K. Sch.** Wie in jedem Hefte angezeigt, bedarf es keiner besonderen Anfrage für Abonnenten, Manuskripte zur Beurteilung im Briefkasten einzusenden. Trifft die Sendung rechtzeitig vor Redaktionsschluß ein, so erfolgt die Kritik im nächsten Hefte, es sei denn, daß sie ausnahmsweise mal wegen Raummangels auf das übernächste zurückgestellt werden müßte.

— *Von den Theatern.* Ueber den Umbau der *Dresdner* Hofoper wird uns geschrieben: Es ist staunenswert, was hier in fünfzehn knappen Wochen von Grund auf neu im Innern des berühmten Semper-Hauses geschaffen wurde. Nicht nur, und das ist schon außerordentlich, im Bühnenhause, sondern auch im Zuschauerraume. Für den Umbau waren maßgebend d r e i Gesichtspunkte: erstens die Erzielung größtmöglicher Feuersicherheit, zweitens die Schaffung einer allen modernen Ansprüchen genügenden Bühne und drittens die Rücksicht auf die Bequemlichkeit des Publikums. Rund zwei Millionen hat der Bau gekostet, der in drei Sommerperioden fertiggestellt wurde. Außer bei dem Fußboden ist jetzt im Bühnenhause nirgends Holz verwendet worden (ob das ein Vorteil ist? Red.). U. a. sind auch zwei neue Probesäle geschaffen worden, so einer mit einer doppelten Bespannung von Wollfäden an der Decke. Es soll dieses Netz den Schall derart dämpfen, daß die Sänger und Sängerinnen hier mit der gleichen Stimmkraft singen müssen, wie auf der Bühne während einer Aufführung. Zahlreich sind die Neuerungen im Zuschauerraume, der durchweg neues Gestühl erhalten hat. Die störenden Säulen der Parkettlogen wurden entfernt. Im zweiten und dritten Range hat man je zwei Logen vereinigt und bessere Sitzgelegenheit beschafft. Auch in den übrigen Rängen sind mannigfache Neuerungen angebracht worden, die zum Teil die Garderoben, oder wie sie jetzt erfreulicherweise heißen, „Kleiderablagen“ betreffen. Im Parkett hat nun jede Türe auch einen Sonderausgang ins Freie. Die berühmten Malereien der Decke, der Foyers, der Treppenhäuser usw. sind vom Kunstmaler Heidel mit seltener Treue und Liebe wiederhergestellt worden. Den größten Anteil an dem baukünstlerischen Gelingen des Umbaues, namentlich des modernen Bühnenteiles und seiner Unmenge von Maschinen, hat neben den Bauleitern Hofbaurat Fröhlich, Baurat Anke und Bauamtmann Neumann, Herr Oberinspektor Hasait, der glänzende Dresdner Bühnentechniker. Von ihm rühren übrigens auch die Konstruktionspläne des neuen Theaters in Duisburg her, das am 17. Oktober eröffnet wird. *H. Pl.* — Die städtischen Kollegien in *Altona* haben grundsätzlich dem Plane zum Bau einer *Oper* zugestimmt und sich bereit erklärt, eine Kapital- und Zinsbürgschaft für eine mit 4% verzinsliche, auf fünf Jahre unkündbare Kapitalsanleihe in Höhe von 2½ Millionen Mark zu übernehmen. Falls der Plan nicht zustande kommt, wollen die Kollegien das Angebot eines Darlehens von 2½ Millionen Mark für die Stadtgemeinde für andere Zwecke übernehmen.



Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

# NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark.

1913 Heft 3

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.


Inhalt:


## Ariadne auf Naxos.

**Oper in einem Aufzuge von HUGO v. HOFMANNSTHAL.**
**Musik von RICHARD STRAUSS.**

Zu spielen nach dem Bürger als Edelmann des Molière[1].
Eindrücke nach der Stuttgarter Uraufführung (25. Oktober).

Von **OSWALD KÜHN.**

EINE Omelette mit Ueberraschungen, wie sie Herr Jourdain seinen Tafelgästen serviert? Oder ist das neue Werk von Strauß nicht vielmehr ein ganzes Diner von Ueberraschungen, eine Fülle von Genüssen, an die sich auch der Gourmet erst gewöhnen muß? Ein überreiches Werk an Eindrücken, die zunächst verwirrend wirken. Und nun wird die „Kritik" dazu verurteilt, innerhalb einer Viertelstunde „Stellung zu nehmen". Die „Konfusion in der Musik" ist nicht zuletzt eine Folge des wahnsinnigen Wettrennens der Zeitungen. Und so sehen wir denn naturgemäß auch bei diesem neuen Bühnenstück eine gewisse Ratlosigkeit in den schnell hingeworfenen Kritiken hervortreten in bezug auf einen Hauptpunkt des Werkes: ob nämlich die „Mischung der Stile", die Vereinigung von Opera seria und Opera buffa möglich und gelungen sei, oder nicht. Soviel uns bekannt ist, kommen nicht wenig zu einem verneinenden Standpunkt. Mir scheint es, als ob die „Gewissenhaftigkeit" der Deutschen ihnen hierbei wieder mal einen Streich spielte. Man glaubt dem Gefühl zu vertrauen und operiert in Wahrheit doch mit dem ängstlich wägenden Verstande, der die höhere Einheit des gerade in seiner Vielseitigkeit vollendeten Kunstwerkes, und zwar des stilisierten Kunstwerkes als Abbild des wirklichen Lebens nicht zu erfassen vermag. Der unerwartete, sich in den bisherigen Vorstellungen steigernde echte Erfolg dagegen, das allgemeine Erstaunen über das künstlerische Vermögen des viel verlästerten und angezweifelten Komponisten Richard Strauß, die Freude und Hingerissenheit der naiven Zuhörer, geben doch wohl einen untrüglichen Maßstab dafür, daß diese „höhere Einheit" vorhanden ist und instinktiv empfunden wird, obwohl beim ersten Hören die Gegensätze überraschen und als fremdartiges, in der Oper nie gewagtes Element momentan stutzig machen. Aber nur öfter hören, dann verschwindet dieses momentane Zurückprallen, und der, wie gesagt gefühlte Organismus des ganzen Werkes wird durch keine Nebenerscheinungen in seinen Wirkungen mehr gestört. Bringt uns doch das Leben selber täglich die heftigsten, scheinbar getrenntesten Gegensätze und erscheint, sobald wir es von höherer Warte aus zu übersehen vermögen, trotzdem in sich geschlossen, in den größten wie in den kleinsten Gruppen und Gebilden wunderbar geordnet. Stellt nicht ein Shakespeare die Komödiantenfigur neben dem Totengräber? Bewundern wir nicht die Dome und Baudenkmäler am meisten, worin die Stilarten ganzer Generationen vertreten sind? Alles paßt zusammen, wenn nur jeder Teil von der Meisterhand geschaffen wurde. Und in der Ariadne ist es ein und derselbe Meister Strauß, durch dessen Temperament, bei aller Objektivierung des Gegenstandes, doch das neue Ganze gesehen wurde, dessen musikalische Charakterzüge unverkennbar sind. Strauß hat mit ebensoviel intuitivem Erfassen wie künstlerischem Intellekt es gerade vermieden, dem „Dionysischen" der Ariadne-Szenen zuviel Ausdruck zu verleihen. Deswegen gelingt ihm die Vereinigung mit dem „Apollinischen". Die Ariadne-Szenen atmen bei aller Ausdruckskraft nicht die sinnliche Glut der Feuersnot, haben nichts von der schwülen Erotik der Salome, sind nicht von der Ekstase einer Elektra erfüllt. Eine gewisse Zurückhaltung in den Gefühlsäußerungen ist unverkennbar und beabsichtigt. Ein Emporheben in höhere Sphären, ein Entrücktsein, eine Verklärung, die auch in den Orchesterklängen, im Kammerstil des Orchesters zum Ausdruck kommt. Dadurch, daß die Ariadne kein „Drama" im eigentlichen Sinne wurde, gleichsam nur ein Widerhall, konnte der Versuch um so eher gewagt werden, das komische Element ihm beizufügen; wie in der alten italienischen Oper, die ja auch die dramatische Musik nicht zum restlosen Ausdruck Wagners erhob, diese beiden Elemente miteinander vereinigt waren. Ariadne entzückt, beseligt uns, schlägt uns aber nicht so in ihren Bann, daß wir uns ganz in ihr verlören. Wie hat Strauß sonst dramatisch zu gestalten gewußt! Hier ist er viel mehr Künstler des lyrischen Dramas, und auch die große Steigerung im Duett zwischen Ariadne und Bacchus, in der der Strom der Gefühle sich freie Bahn bricht, beweist nichts dagegen. Strauß zieht in der Ariadne nicht die letzten Konsequenzen des musikalisch-dramatischen Stils, sondern er nähert sich mehr wieder den Gesetzen des absoluten Musikers. Von diesem Standpunkte aus muß man das Werk,

[1] Der von Maler *Stern* mit einem originellen dekorativen Umschlag versehene Klavierauszug, den *Otto Singer* wieder mit bekannter Meisterschaft besorgt hat, ist bei Adolph Fürstner, Berlin-Paris, herausgekommen. (Preis 20 M.) Dort ist auch ein Führer durch das Werk mit Notenbeispielen von Dr. *Leopold Schmidt* erschienen.

so wie es ist, aufnehmen, man darf nicht wieder von vornherein es anders haben wollen, als es offenbar im Willen der Verfasser lag. Dann werden die „Bedenken“ schwinden. Und gerade das scheinbar widersprechende Moment der musikalisch-absoluten Gestaltung zeigt hier den großen Dramatiker, den Bühnenkomponisten, der stets das Rechte trifft, wieder im hellen Lichte.

* * *

Die Geschichte des Herrn Jourdain, der, ein reicher Pariser Bürger, von einer krankhaften Vorliebe für alles Adlige, „Aristokratische“ beherrscht wird und in seinem tragikomischen Gebaren und Nachäffereien nicht nur das Gespött der Menschen herausfordert, sondern auch in Gefahr ist, von gewissenlosen Standesherren um Hab und Gut gebracht zu werden: diese Sittengeschichte des großen französischen Dichters Molière ist bekannt. Hugo v. Hofmannsthal, der Verfasser der Elektra und des Rosenkavaliers, hat in seiner Bearbeitung des Originals Richard Strauß einen originellen Vorwurf gegeben, indem er statt des Balletts, das bei Molière von Herrn Jourdain seinen Gästen zu Ehren aufgeführt wird, eine Oper: Ariadne auf Naxos setzte. Aber diese Steigerung allein genügte dem anspruchsvolleren modernen Geist noch nicht; es mußte noch etwas Komplizierteres hierzu erfunden werden. Und dabei kam Hofmannsthal auf die glänzende Idee, in die tragische Oper der Ariadne eine komische, in die opera seria eine opera buffa hineinzumischen. Nicht sein geringstes Verdienst ist es dabei, daß er Strauß eine Aufgabe stellte, die nur er allein lösen konnte, die diese eigene musikalische Natur wie in einem Brennpunkt vereint vor aller Augen enthüllt. Hofmannsthal hat sich an den Originaltext in seiner schlagfertigen Uebersetzung gehalten. Nur Einzelheiten, die auf das Kommende, die Oper vorbereiten, sind eingefügt. Aus dem Kompositionsschüler ist ferner ein junger Maëstro geworden, in dem das ganze Schicksal eines echten Künstlergemüts im Kampfe gegen Unechtes, Beschränktheit, blödes Beharrungsvermögen der ungeheuer weit verbreiteten Philisterkaste verkörpert erscheint. Hier werden dramatische Töne angeschlagen, die in der Komödie, im lyrischen Stücke, sonst fehlen. Hofmannsthal hat Molières Bürger als Edelmann auf zwei Akte zusammengezogen. Die Liebesgeschichte der Tochter Jourdains, die dem Original seinen tragischen Einschlag gibt, indem der alberne, verblendete Vater drauf und dran ist, in das Geschick seines Kindes schädigend einzugreifen, ist gestrichen. Dementsprechend die ganze türkische Zeremonie. Ein heiterer Zufall wollte es nun, daß ein lustiger Hieb auf die „Intendanten“, die die Qualität einer Oper nach den „Strichen“ bemessen, die sich unter allen Umständen anbringen lassen, auf die Verfasser zurückfällt. Ihr Werk war zu lang, und ist es im ersten Teile noch. Es waren also tatsächlich „Striche“ von vornherein in die Partitur hineingeschrieben worden. Aber doch nicht so viel, wie jetzt gemacht sind. In der Eile! Eine musikalische und szenische Ueberarbeitung, um entstandene Schroffheiten wieder zu glätten, wird notwendig sein. Denn in letzter Minute wurde nicht unwesentlich in den ursprünglichen Organismus des Werkes eingegriffen; ganze Szenen fielen dem Rotstift zum Opfer, der zweite Aktschluß wurde völlig geändert; die Szene vor dem Theater mit ihren streitenden Schauspielern (außer der Zerbinetta sind sie jetzt verschwunden) ihm angehängt, und er dadurch in der Wirkung gesteigert. Der erste Aktschluß ist schwach, so wurde wenigstens der zweite gerettet. An reizenden Szenen, die die naive Genialität aufweisen, ist das Schauspiel wahrlich nicht arm. Nur wiederholen sie sich ihrem inneren Wesen nach und ermüden mit der Zeit. Das Schauspiel sollte in einem Akte gespielt werden, die Oper Ariadne den zweiten bilden. Dann wäre das Verhältnis besser zueinander und die eingestreuten Musikstücke des Schauspiels, die wie leuchtende Perlen auf dunklem Grunde wirken, würden weniger verzettelt und einheitlicher zusammengehörend erscheinen. Wenn eine Steigerung des Gesamteindruckes noch nötig erschiene, so sollte Strauß eine Zwischenaktsmusik zwischen dem ersten und zweiten Aufzuge schreiben, während der die Verwandlung eben unter allen Umständen fertig werden müßte. Lieber etwas weniger detaillierter dekorativer Schmuck! Die Musik zum „Bürger als Edelmann“ ist — leider — zu spärlich ausgefallen. Und in dem Augenblick, wo die Musik verstummt, flaut auch das Interesse am Stück etwas ab. Ein Beweis dafür, daß es ohne den belebenden musikalischen Aufputz auf uns Heutige, trotz der „ewigen“ Grundidee, nicht mehr allein zu wirken vermag, wie ja auch Lully schon eine ergänzende Musik geschrieben hat. Niemals aber könnte ein Vorschlag in Betracht kommen, der Schauspiel und Oper nachträglich wieder trennen möchte; damit wäre die künstlerische Idee dieses Gelegenheitswerkes (im Goetheschen Sinne!) zerstört. Bekanntlich war es für Reinhardts Kammerspiele zuerst bestimmt und nach und nach erst wuchs es in der erweiterten Gestalt aus sich selber heraus. Nunmehr hat Molières Stück bloß noch der Auftakt zur Ariadne zu sein, zum mindesten darf es quantitativ die Ariadne nicht überragen. Und wenn die Franzosen über diese „Zurücksetzung“ ihres Dichters böse wären, so möchten wir die Antwort eines deutschen Musikers (in Stuttgart) wiederholen, der einige Pariser Vertreter an die Verballhornung des Faust, noch mehr der Mignon und des Werther erinnerte. An Molières Kunst ist aber nichts verballhornt. Und die Franzosen können froh sein, daß ein Richard Strauß die in Wahrheit auf der modernen Bühne vergessene Komödie wieder zu neuem Leben erweckt hat.

Hofmannsthal hat in der von ihm frei gestalteten *Ariadne auf Naxos* in Uebereinstimmung mit dem Komponisten ebenfalls starke Akzente vermieden. Die Sprache ist, einer gewissen Immaterialität entsprechend, mit feinem Empfinden gestaltet. Schön ist der Gedanke der Verwandlung ausgedrückt. Hofmannsthal schrieb darüber an Strauß: Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur. Beharren ist Erstarren und Tod. Und dennoch ist ans Beharren, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft. Es steht hier aufs neue Ariadne gegen Zerbinetta, wie schon einmal Elektra gegen Chrysothemis stand. Chrysothemis wollte leben, weiter nichts. Elektra vergißt nicht. Zerbinetta ist in ihrem Element, wenn sie von einem Mann zum andern taumelt, Ariadne konnte nur eines Mannes Gattin sein. Auch Ariadne wähnt, sich an den Tod hinzugeben, da sinkt ihr Kahn und sinkt zu neuen Meeren. „Das ist Verwandlung, das Wunder aller Wunder, das eigentliche Geheimnis der Liebe.“ — Auch Zerbinetta spricht übrigens von Verwandlung, auch bei ihr ist die Liebe nicht bloß Tändelei, sondern stets „Erlebnis“, allerdings mit anderer Tendenz. Dies ist die Idee des Ariadne-Dramas, aus der sich Charaktere und Situationen ergeben. Der Gegensatz der Handlung, das Phantastische wird durch das dekorative Element wesentlich unterstützt. Zunächst die grotesken, aber konventionellen Theaterdekorationen, die Dryaden im Kostüm der französischen Zeit. Dann aber, bei der Verwandlung der Ariadne, verwandelt sich auch die Szene zu einem symbolisch phantastischen Bilde der Nacht mit leuchtenden goldenen Sternen. Es steckt viel Poesie im Ganzen, nur liegt nicht alles so ohne weiteres für das Durchschnittspublikum auf der Hand. Die Kostüme sind von großer Pracht und an sich ebenso schön wie drastisch wirksam in ihrer Stilisierung, wenn auch manchmal etwas bunt. Aber sie heben sich nicht immer sehr scharf ab, treten zu wenig aus dem Schauplatz heraus.

* * *

Einige Eindrücke über die Musik im einzelnen: Wie es mehr als eine dramatische Bearbeitung des Ariadne-Stoffes gibt, so ist auch Strauß nicht der erste, der sie musikalisch gestaltet hat. Historisch bedeutsam ist die Musik, die der Kapellmeister Georg Benda zu dem „Duo-

drama" des Christian Brandes schrieb. Sie hat dem jungen Mozart so gefallen, daß er den Wunsch hatte, ein der Ariadne ähnliches Werk zu schaffen. Bendas Vertonung hat auf die Zeitgenossen starken Eindruck gemacht. Der Komponist behandelte den Stoff melodramatisch und tonmalerisch; Naturvorgänge, wie Gewitter, das Brausen des Meeres usw., sind darin musikalisch illustriert. Strauß hat sein Werk anders aufgefaßt. Von der realistischen Einkleidung hat er, wie schon oben erwähnt, diesmal abgesehen. Strauß vereinfacht seine Motive in der Ariadne fast noch mehr als früher. Aber was weiß er wieder daraus zu machen! Hier liegt seine Stärke, seine d u r c h a u s g e n i a l i s c h e „Erfindung". Und ein charakteristisches Gepräge, der dramatischen Situation oder des Gedankens entsprechend, tragen auch die musikalisch „einfachsten" Motive. In den Liebesszenen geht er manchmal bis zum Empfindsam-Volkstümlichen zurück und baut dann ein symphonisches Gemälde von einer Pracht, Schönheit und Süße darauf auf, wie sie unter den Heutigen nur ihm allein eigen sind. Das ist echter, wahrer Strauß. Man hat ja auch gesagt, Strauß werde öfter „banal", wenn er ins rein melodiöse Fahrwasser kommt. Nun, meinetwegen mag man diese naive Schönheit banal nennen, etwa wie man „Freude schöner Götterfunken" in Beethovens Neunter Symphonie banal nennen kann und auch genannt hat. Wir, denen es mehr auf die ausgelösten Empfindungen beim Hören von Musik ankommt, als auf die Definition in Worten, wollen uns die Freude an Stellen wie etwa diese:




nicht nehmen lassen. Die Vorahnung des Elysiums! Man kann solche „Banalität" auch Süße vereint mit Grazie nennen. Die Rolle der Zerbinetta ist mit besonderer Liebe ausgestattet: ihr heute schon berühmtes Koloraturstück, ein im imitierenden alten Stile prächtig charakterisierendes Rezitativ mit folgendem Rondo ist das Unerhörteste, was auf diesem Gebiete geschrieben worden ist. Eine Art Klarinettenkonzert, ganze Strecken geht es in der Gesangstimme ohne Text. Nur der geniale Kopf konnte solches überhaupt wagen und zum Gelingen führen. In den höchsten Lagen bewegt sich diese Stimme und stürzt bis zum tiefen H herab, die verwegensten Modulationen und Rhythmen beherrschen sie; und diese Arie ist viel weniger eine Satire auf den kolorierten Stil, sondern seine letzte Konsequenz. Die Schwierigkeiten sind ungeheuer, aber Margarethe Siems überwand sie glänzend; die prachtvoll durchgeführte Nummer hatte stürmischen Beifall. Von außerordentlicher Keckheit ist das Ensemble der vier Liebhaber, ein Meisterstücklein burlesker Musik. Die Ouvertüre zur Ariadne erinnert an den feierlichen Ernst des klassischen Stils.

* * *

Das Orchester ist von wundervollem Klange in seiner kleinen Besetzung. Das Streichquartett wird in der Hauptsache von zwei Soloviolinen, zwei Solobratschen, zwei Solovioloncelli und zwei Bässen bestritten. Acht Streicher treten als Tutti hinzu. Die Holzbläser, zum Teil „chorisch" verwendet, sind wie im Mozartschen Orchester besetzt, zwei Trompeten, zwei Hörner, eine Posaune, Schlagzeug ergänzen sie. Auch die Celesta läßt wieder ihre sphärenhaftzarten Klänge ertönen. Neu ist die Hinzunahme eines Meisterharmoniums (Schiedmayer). Die sonoren Bässe, die nicht so dick klingen wie die tiefen Fagotte, wirken vorzüglich. Ueberhaupt ist die Einführung dieses Instrumentes von zweifelloser Bedeutung. Neue Klangkombinationen ergeben sich, das Harmonium kommt ebenso zur Geltung als Füllinstrument wie zur Charakterisierung. Und wie das Klavier, das allerdings kein Geringerer als *Max Pauer* spielte, verwendet wird, das ist von höchstem Reize. Welch ein Zauber von diesem Orchester ausgeht, was in ihm allein an Schöpferkraft vorhanden ist, das kann erst intimere Bekanntschaft mit dem Werke ganz erkennen lassen. Und dabei klingt alles so selbstverständlich, einfach, als ob es gar nicht anders sein k ö n n t e! Die alten italienischen Violinen (von *Fr. Hamma* in Stuttgart zur Verfügung gestellt) gaben dem klanglichen Zauberbildnis noch besondere Weihe. Und gerade die kleine, durchsichtige kammermusikartige Besetzung des Orchesters erbringt den untrüglichen Beweis dafür, daß Straußens Polyphonie streng logisch ist; nicht etwa bloß ein willkürliches Stimmengewirr, das durch die Farbe seines bisherigen Riesenorchesters künstlich verdeckt würde. Auf gleicher Höhe steht auch wieder die Rhythmik. Köstliche und überraschende „schöne" Dissonanzen geben dem Gericht die rechte Würze. Von Einzelheiten sei aus der Fülle der Eindrücke die große Steigerung im Duett zwischen Ariadne und Bacchus erwähnt, sodann das Herannahen des Gottes (doppelte Quartengänge), eine Musik von ganz besonderer eigenartig-anschaulicher Wirkung; die reizende Behandlung des Echos, das auf Ariadnes Klagen in beseelten Tönen antwortet, während es bei der Zerbinetta nur mechanisch die Stimme zurückgibt. Entzückend ist auch die Stelle in deren Arie: So war es mit Pagliazzo . . .






Chöre sind nicht geschrieben. An ihrer Stelle lassen drei Frauenstimmen, Najade, Dryade und das erwähnte Echo, ihre holden Weisen ertönen, gleichsam den Chor der antiken Tragödie bildend. Zwei Gesänge, melodisch an Smetanas „Verkaufte Braut" und Schuberts „Wiegenlied" leise anklingend, sind geradezu wundervoll. Uebrigens, erscheint es ausgeschlossen, daß einem Komponisten eine Melodie nochmals einfällt? Wir haben Beispiele genug in der Literatur, die die Frage beantworten.

* * *

Die Musik zum „*Bürger als Edelmann*" ist erst später nachkomponiert worden. Strauß berührt darin ein schwieriges Problem, das die Zeiten stets beschäftigt hat: das des Melodrams. Vielleicht ist seine Art ein Weg zur Lösung: Nur selten ertönt die Musik zum gesprochenen Worte selber. Die Rede wird vielmehr durch musikalisch-pantomimische Szenen abgelöst und kleine „geschlossene" Musikstücke von apartem Reize sind eingefügt; ein anmutiges Menuett (das in der heutigen Musikbeilage abgedruckt ist), eine Fechterszene, die drastisch-anschaulich hingestellt ist, ein Auftritt der Schneider und daran anschließend eine Polonaise als Tanz des Schneidergesellen, der, von *Grete Wiesenthal* ausgeführt, entzückte. In der Generalprobe wie in der Aufführung hatten diese Nummern spontanen Beifall. Die Tafelszene im zweiten Akte zeigt das bekannte Gesicht des Humoristen Strauß, der es sich z. B. nicht nehmen läßt, beim Auftragen des Hammelbratens an seine Herde im Don Quixote zu erinnern. Der Pomp des Aufzuges des Küchenpersonals ist eine erkennbare Satire auf Meyerbeers Märsche. Auch den „unmusikalischen" Menschen charakterisiert er auf verblüffende Art in Herrn Jourdain. Wer den „Künstler" Strauß, den „Musiker" erkennen will, der hat es leicht bei diesen Stücken. Leider ergab sich keine Gelegenheit, die feinen musikalischen Dialoge des Rosenkavaliers in der Ariadne fortzuführen. Aber die T ä n z e fehlen nicht (ein kleines Beispiel außer dem Menuett steht auf Seite 52).

* * *

Die Aufführung wurde von ersten Künstlern bestritten, das überaus schwierige Werk staunenswert herausgebracht. *Margarete Siems* (Dresden) schoß den Vogel ab; *Mizzi Jeritza* von der Wiener Volksoper sah als Ariadne sehr schön aus und sang sehr schön, aber blieb der Partie seelisch etwas schuldig; *Hedy Iracema-Brügelmann* (Stuttgart) übertraf sie und gestaltete die Rolle damit eindrucksvoller; *Jadlowker* (Berlin) imponierte als Bacchus durch seinen volltönenden Tenor. Nur ist er etwas zu männlich-robust für diesen „reizenden Knaben", den Knaben und Mann. *Erbs* Tenor eignet sich im Charakter mehr dazu. Ob es wirklich nötig war, fremde Sänger heranzuziehen, das werden die kommenden Aufführungen des Stuttgarter Ensembles entscheiden. Von ihnen wirkten *Marga Burchardt, Erna Ellmenreich, Lilly Hoffmann-Onegin*, sowie vor allem Herr *Swoboda*, dann *Meader, Fritz, Schwerdt* in ausgezeichneter Weise mit. Die Soloviolinen von Konzertmeister *Wendling, Akimoff*, die Violoncellos von *Saal* und *Seitz, Neeters* Bratsche seien noch besonders hervorgehoben. Trotz den Qualitäten einzelner Berliner Bläser war es kaum nötig, sie „als Entlastung" der Stuttgarter zu engagieren; die hätten die Aufgaben sicher auch gelöst. Freilich war diese Besetzung, die anderwärts für die Beschaffenheit der Stuttgarter Oper nicht gerade überwältigend zu sprechen scheint, die „Erfüllung eines Künstlertraums",



**Der Bürger als Edelmann. I. Akt. (Fechtszene.)**

Herr Jourdain (Victor Arnold). Fechtmeister (Alexander Eckert). Tanzmeister (Paul Biensfeldt).

Dekoration und Kostüme nach Entwürfen von Ernst Stern in Berlin. Hofphot. Vollmar, Stuttgart.

wie Strauß sich in einer Rede auf dem ihm zu Ehren veranstalteten Bankett ausdrückte. Und demgegenüber dürfen berechtigte Interessen Stuttgarts zurücktreten. *Schillings'* und *Gerhäusers* Vorarbeit trägt ihren Lohn in sich selber. *Strauß* führte an der Spitze der einexerzierten Truppen seine Sache zum Siege. Es war ein Sieg auf der ganzen Linie, den nach den ersten Proben niemand erwartet hatte. Ein Erfolg, bei dem neben dem Erstaunen im internationalen Publikum (auch der Hof wohnte den Vorstellungen der Strauß-Woche dauernd bei) die volle Herzlichkeit, Freude und Dankbarkeit ohne den „Premierenrummel" zum Ausdruck kam. Die Meinung ist, hier in Stuttgart wenigstens, völlig zugunsten von Strauß umgeschlagen. Und dieser Eindruck wird auch den übrigen Werken zustatten kommen. Glauben muß man an eine Sache! Dadurch gewinnt man den Weg auch zu den schwierigeren Schöpfungen des der Zeit voraneilenden Künstlers. Und schließlich macht doch nur auch der „Glaube" selig.!

* * *

Hatten wir so in Stuttgart einen vollen Publikumserfolg, der zweifellos auch, bei guter Darstellung des schwierigen Werkes, an anderen Orten eintreffen wird, so ist die Kritik wieder geteilter Meinung. Ein hervorragender Kritiker, Paul Bekker, der Verfasser der „Elektra"-Studie in der „N. M.-Z.", bezweifelt die „Tiefe" der Straußischen Musik und damit ihren „Ewigkeitswert", ist aber des Lobes voll über die künstlerische Vollendung der Partitur. Wir unserseits begrüßen gerade diesen Strauß als Erlöser von der sogenannten Tiefe; ach so oft ist es tatsächlich nur der „Geist der Schwere", der sich für Tiefe ausgibt und, von der „Idee" nicht loskommend, drückend und beklemmend auf der Musik lastet — Epigonenart, die mit dem Schatten Wagners ringt! Hat denn „vollendete Kunst", in objektiver Gestaltung, keine Ewigkeitswerte? Nun, wenn unsere Nachkommen den Sinn für diese Seite künstlerischen Schaffens verlieren würden, dann stünde es — schlimm um sie. Strauß hat in der Ariadne ein wahrhaft beglückendes Werk geschaffen, das der absoluten Genußfreudigkeit ihr Recht gibt, das im Ernsten wie im Heiteren in reiner, lichter Schönheit erstrahlt, frei von metaphysischen Nebenabsichten, unbeschwert von allem Dunklen, Rätselhaften, Grausigen, und in seinen Symbolen des Lebens und der Liebe doch nicht ohne innere Bedeutung. „Das Göttliche schreitet auf leichten Füßen"! Der Tanz findet in Strauß seinen modernen musikalischen Regenerator. Schon kündigt sich ein Ballett von ihm an. Wird die Pantomime als scheinbar notwendige Folge seiner Entwicklung kommen und Strauß so den Kreis schließen, den er vom absoluten Musiker der Jugend über den Komponisten der symphonischen Dichtung zum Tondramatiker zog? Wird er uns erkennen lehren, daß, nach menschlichem Ermessen, im gesungenen Drama das Notwendige und Bedeutsame für längere Zeit gesagt ist, daß das Wort verschwinden könnte? Diese Ausblicke auf neue künstlerische Möglichkeiten gibt uns die Ariadne-Komposition. Aber prophezeien ist ein mißlich Ding, und gar bei Richard Strauß kommt's bekanntlich immer anders!

* * *

## Zur Regie der „Ariadne".

Die Aufgabe des Regisseurs bei der Inszenierung dieses Werkes ist reich an Reizen und reicher an Schwierigkeiten. Sonst beginnt die Arbeit des Spielleiters mit der Formulierung einer Tonart, mit der Prägung eines Stiles. Der Grundton ist gegeben, die Phantasie gestaltet die Hauptmomente: und was folgt ist dann mehr Frage des Könnens als der Intuition. Eines ergibt sich aus dem anderen, die Gesichte sind durch die Gesetze künstlerischer Logik in ihren Umrissen vorausbestimmt. Hier lag das anders. Nicht ein Stil, sondern deren drei mußten gefunden, in Beziehung gebracht und durcheinander gewebt werden. Nicht etwa drei Tonarten, die einander verwandt sind: Todfeinde waren zu versöhnen, Gegner zu verbünden. Und über all dem noch ein viertes: diese Musik, die Lichter verwandelt, Schatten neue Richtungen gibt und ihrem ganzen Wesen und ihrer Wandlungsfähigkeit nach das Recht beansprucht, über eine Vielfalt von Stilen absolut zu herrschen. Zuerst war ein Molière zu spielen, der nur noch ein halber Molière war. Dann, im Rahmen dieses halben Molière, eine von Hofmannsthal entworfene Oper „Ariadne auf Naxos", die nicht etwa in Stuttgart, sondern im Hause des Mr. Jourdain aufgeführt wird: und gleichzeitig mit ihr — im buchstäblichen Sinne — eine altitalische Posse, die da handelt von Zerbinetta und ihren vier Liebhabern, und, mit Hofmannsthalischem Oele gesalbt, die Komödienfiguren des alten Italiens mit all ihrer Willkür, Laune und Rüpelhaftigkeit wiedererwecken möchte. Um diese Aufgabe war Max Reinhardt nicht zu be-



Der Bürger als Edelmann. I. Akt.
Graf Dorantes (Alfred Abel). Nicoline (Kamilla Eibenschütz).
Jourdain (Victor Arnold). Frau Jourdain (Rosa Bertens).

neiden. Sie geht hart an die Grenze des Unvorstellbaren: und sie, wenn auch vielleicht nicht restlos gelöst, so doch vorgestellt zu haben, ist eine Leistung, die Bewunderung verdient. Ein kurzer Blick auf die Wege, in deren Bahnen dies erreicht ward.

* * *

Zunächst das Aeußere. Nur drei Bilder bringt der Abend. Die zwei ersten zeigen uns das Heim des braven Mr. Jourdain; das letzte soll uns zeigen, wie man im Hause dieses Herrn eine Oper spielt und zugleich eine Komödie. Für die ersten beiden Bilder brachte Reinhardt Auffassung und Erfahrung mit. Die großen, derben Umrisse, mit denen Molière Charaktere zeichnet, schließen von vornherein die Anwendung gegenständlicher Einzelheiten aus. Mit Meiningerei war hiermit nichts zu leisten. Farben und Flächen müssen alle naturalistische Kleinarbeit verdrängen. Und so sind die Bilder auf Farben und auf Flächen gestellt.

Wenn der Vorhang sich teilt, leuchten lichte, helle Farben auf. Man erinnert sich an den ersten Eindruck des Dresdner „Rosenkavaliers". Aber dort war alles Gold, und die Fläche durch kapriziöse Ornamente belebt. Hier in Stuttgart herrscht die Farbengebung so stark, daß sie sich, im ersten Anblick, fast völlig vom Gegenständlichen löst. Beinah körperlos flutet das durch den Raum: eine einzige lichte Woge von hellem, fast weißem Gelb. Erst dann sieht man die puritanisch schlichten Wandflächen. Von einer Tür sind sie durchbrochen. Nirgends Prunk, nirgends Ueberladung: überall eine Beschränkung der Gegenständlichkeit, die für die Höhe des Ehrgeizes charakteristisch wird. Irgendwo ein Tisch, irgendwo ein paar hochlehnige Sessel. Und in diesen Schauplatz, der so neutral ist, daß seine Neutralität beinahe Parteinahme wird, tragen die Menschen das farbliche Leben. Auf die Handelnden sind die starken Farbenakzente gelegt. Sie sollen den Blick aufsaugen. Starke Akzente, Gelb, Blau, Rot. Das ist die bunte Horde der Schmarotzer. Jourdain, der reiche Schlucker selber, bringt dann eine groteske Synthese all dieser Elemente. Um den ungefügen Leib wallt ein Schlafrock grellen exotischen Blumenmusters; ein Zuckerrohr von Schlafmütze deckt den Schädel. Er steht nicht nur dramatisch im Mittelpunkt der Handlung, sondern auch koloristisch. Er zieht alle Augen auf sich. Die Kontraste sind dabei stark gewählt und klingen wie heitere Fanfaren. Schwache Kräfte einer stärkeren unterzuordnen, ist kein Kunststück. Hier aber wählte der Regisseur die stärksten, die gefunden werden konnten: daß er sie unterzuordnen vermochte, ist ein kühnerer Weg als jene szenische Feigheit, die ihre Schwäche mit dem Vorwand illuminiert, nur dem Dichter zu dienen.

Das zweite Bild strebt auf gleichen Pfaden zu gleichen Zielen. Ein Speisesaal: und wiederum große, schlichte Flächen, zierlose Wände, als Grundakkord ein helles, heiteres Weißgelb. Oben, in der Wandfläche, eine Loge. Und hier, als derben, volkstümlichen Farbenakzent, ein paar zerschlissene Musikanten, wie von der Straße aufgelesen. Auf den Schädeln alte, dunkle, breitkrämpige Filzdeckel, unterm Kinn die Fiedel. Drunten, auf halb erhöhter Estrade, der Speisetisch. Ein kleiner, dramatischer Altar: Weiß, Silber, ein paar Blüten. Und an diesem Tische, Knallrot mit Gold, Herr Jourdain; Schwarz mit Silber: Dorantes, der Herr Graf; und zwischen den beiden wie von Windhauch verwehte, zarte Rosenblätter, die zierliche, aristokratische, süße, kleine Marquise mit samt ihrem kapriziösen Gewissen. Also abermals der Nachdruck auf den Menschen. Hier zieht der Troß der bunten Lakaien und der weißen Köche vorüber. Hier tanzt, einem riesigen Omelette surprise entstiegen, Grete Wiesenthal als schlanker Küchenjunge, den Silberpokal mit Burgunder zwischen schmalen weißen Fingern. Und hier, in diese Symphonie von heiteren Farben, schlägt wie ein Donner in den Reigen unterm Maibaum die gutbürgerliche Grobheit der derben Frau Jourdain: sie erscheint in griesgrämig düsterer Tracht, spießbürgerliche Sittenstrenge selber.

Selten ist die Ausdruckskraft der Farbe szenisch so stark ergriffen und so kühn festgehalten worden. Und all das, in vorbildlicher Reinheit und Schlichtheit, mit jenem sicheren Selbstgefühl, das es nicht mehr nötig hat, sich gegen den Verdacht der „Ausstattungsregie" zu verteidigen.

* * *

Ganz andere Aufgaben stellt das dritte Bild, das Duo der Ariadne auf Naxos mit der Zerbinetta und ihren vier Liebhabern. Im Hause des Herrn Jourdain findet diese Aufführung statt: und der Geist dieses Hauses soll sich in Kostüm und Kulisse spiegeln. Hier war Echtheit die beste



Der Bürger als Edelmann. II. Akt (Tafelszene).
Herr Jourdain. Marquise Dorimène (Else Heims). Graf Dorantes (neben ihr).

Satire. Zur Seite der Bühne, nach alter Kulissenart, brav, säuberlich hintereinander aufmarschiert, ragen lustig-verzerrte, üppige Kokospalmen. In dieser Idealwelt unserer Urgroßväter reifen, unter prächtigen Palmenwedeln, riesenhafte Wassermelonen so vollkräftig, daß sie bersten. Kitschiggrünem Pappdeckellaub entsteigen die traulichen Umrisse eines Riesenkakadus. Die Grotte im Hintergrund Hoftheaterstil von 1850; man spürt, wie der Kulissenmaler Ariadne das Maß nahm, ehe er auf wüstem Eiland die nur für sie entworfene Grotte schuf. Und Gottes Firmament: ei, du liebes Himmelblau. Mitten drin ein süßes Himbeerrosa, kein Wolkenschaf mehr, schon ein ganzer Hammel. Wer hat dich, du schöner Wald . . . Der Hohn auf alte Theaterkonvention wirkt erlösend: und bescheidet sich doch im Rahmen der Situation. Von der Decke herab spenden drei entzückende Kandelaber (sie sind aus Pankoks Figaro, Red.), Louis XVI., Sichtbarkeit mit Hilfe zahlloser elektrischer Wachskerzen.

Das Kostüm der Mitwirkenden folgt diesem Stil: Barock, Theatertaillen von Anno dazumal. Prächtige Rüschen an den Hüften, Spitzchen am Ausschnitt, süß, süß wie Zucker. Aber hier beginnt auch das Eindringen von Elementen, die schüchtern und doch deutlich daran gemahnen, daß diese Aufführung im Grunde doch nicht von dem Tanzmeister des Herrn Jourdain inszeniert ist, sondern von einem Kinde des XX. Jahrhunderts, das bei den Jourdains aller Zeitalter wenig Glück hat. Altertümlich ist der Schnitt dieser Kostüme, aber die Farbengebung ist modern. Die eine jener berückenden Damen, die um die schmerzerfüllte Ariadne kreisen, erscheint in einer grauen Seidentaille. Das ist modernes Farbenempfinden. Aus dem Hause des Herrn Jourdain wäre Grau als ärmlich und unansehnlich verbannt gewesen. Leise erhebt sich jener Zwiespalt, der für den letzten Akt des ganzen Werkes bewußt erstrebtes Charakteristikum ist. Die Farben beginnen sich von dem Schnitt der Kostüme zu lösen; die unversehens aus der italienischen Komödie eingewanderten Charakterfiguren lassen sich von Stern stilisieren: und Schritt um Schritt entgleitet die ganze Szene aus alten Bahnen in neue Sphären.

Gen Ende der Oper sind die lustigen Kitschkulissen mit Richard Strauß in Konflikt geraten. Sie verschwinden. Stück um Stück entrücken die Kokospalmen, von wehmütigen Abschiedsblicken begleitet, in die Unsichtbarkeit. Die Grotte versinkt, der Kitschhimmel ist verschwunden: und auf leer gewordener Bühne leuchtet das märchenhaft tiefe Schwarzblau der Nacht auf. Zwei, drei verträumt blinkende Sternlein lassen das Dunkel doppelt stark fühlbar werden. Aus unsichtbarer Lichtquelle senkt sich eine Säule von Helligkeit auf die zwei Gestalten: Ariadne und Bacchus. In prächtiger Silhouettenwirkung stehen sie gegen das blaue Schwarz des Hintergrundes: alles groß und monumental. Bis aus Himmelshöhe jäh ein grüner Riesenbaldachin aus Blättern und raschelnden Lianen herabsinkt. Eine goldene Krone scheint auf ihm zu blinken. Magisch rötlich leuchtet das Innere auf und in diesem süßen Lichtmeer ertrinken die beiden liebend Erlösten zwischen Blättern und grünen Binsen. Das putzige Bild war unentbehrlich als Ueberleitung zu dem tragikomischen Schlusse, bei dem uns wieder bewußt werden soll, daß Ariadne auf Naxos im Hause des Herrn Jourdain komponiert und exekutiert wird.

Dieser klug abgetönte Aufstieg und Abstieg des Szenischen, dieser Uebergang aus altverbrauchter Kulissenwelt zu moderner Monumentalwirkung, und dann diese neue Rückkehr zur grünen Baldachinsherrlichkeit waren die einzige Möglichkeit, den traurigdummen Schlußworten des armen Mr. Jourdain alle Peinlichkeit zu nehmen.

* * *

Doch es erhebt sich die Doktorfrage, ob dieser Wandel des szenischen Stiles der gestellten Aufgabe restlos gerecht wird. Auch in der Erinnerung bleibt das Gefühl, daß der Regisseur hier sein Ziel erreichte: und doch seine Aufgabe nicht völlig erschöpfen konnte. Zwei Wege standen offen: und beide hätten zu gleicher Zeit beschritten werden müssen. Die Musik zu Ariadne ist rein und weihevoll im besten Sinne; sie würde den alten Gluck-Schwärmer Hoffmann zu Orgien des Entzückens hingerissen haben. Die Musik zur Zerbinetta-Komödie, die immer wieder einklingt, ist phantasiegesättigt, bunt, grazil, geistreich, spöttisch, ironisch; aber alles andere eher als weihevoll. Es liegt im



Ariadne auf Naxos auf der Bühne im Hause des Herrn Jourdain.
Zerbinetta (Margarete Siems) und ihre vier Liebhaber der italienischen Komödie (Meader, Fritz, Swoboda, Schwerdt).

Sinne der Aufführung, diesen bewußten Stilzwiespalt fühlbar werden zu lassen. Die Musik tut es, das Spiel tut es: der Regisseur aber mußte hier an Pforten pochen, die sich nie öffnen können. Es ist unmöglich, in Anpassung an Spiel und Musik Zug um Zug den Charakter des Szenischen mitzuverwandeln. Der Regisseur fußte daher auf jenem einzigen Punkt, der für beide Formen gleichzeitig galt: auf der Tatsache, daß die Aufführung im Hause des Herrn Jourdain stattfand. Damit aber mußte der Stilzwiespalt kontinuierlich werden: während er in Spiel und Musik nur alterniert. Denn die Ariadne-Musik hat gar nichts Ironisches, ist frömmster Strauß: die Szenerie aber Aufführung bei Mr. Jourdain. Die Zerbinetta-Musik ist witzigster, geistreichster Strauß: und die Kulisse geistreiche Ironie, mit einem Zusatz Ernst Stern.

Das Resultat ist: die Kulisse setzt sich streckenweise in Gegensatz zur Musik. Sie entzückt zu Anfang; sie beginnt zu stören, wenn die Ariadne-Musik zu den Höhen reiner, vergeistigter Tragik emporgleitet; sie entzückt wieder, wenn in ihrer Mitte die Zerbinetta-Szenen abrollen, und sie wird aufs neue Fremdkörper, wenn Ariadne die Commedia zurückdrängt, wird in den letzten Szenen von dem süßen Wohlklang dieser Musik übertönt und verneint. Reinhardt ist sich dieser Schwierigkeit vollauf bewußt gewesen, was sich darin zeigt, daß er in den Höhepunkten die Kitschdekoration unauffällig verschwinden läßt.

Ein anderer wäre vor dieser Aufgabe zurückgeschreckt. Man kann ihre Lösung in anderer Richtung suchen: besser wird man sie nie lösen, weil sie unlösbar ist. Nur das Temperament des Regisseurs kann über diese Abgründe hinwegtragen: allein nie so, daß wir sie nicht bemerkten. Es wird interessant bleiben zu beobachten, wie man in Dresden versuchen wird, das Unmögliche der Möglichkeit näher zu rücken.

* * *

Die ganze Suggestivkraft des Regisseurs Reinhardt zeigt sich in dieser Aufführung am klarsten auf einem Gebiete, das am wenigsten auffällt: in der Opernregie. Wir wissen, wie er seine eigenen Truppen zum Siege erzogen hat. Aber wie schnell und wie stark er auch auf fremde Elemente einwirkt, zeigte sich bei den Nichtschauspielern: bei den Sängern [1]. Hier war Bewegung und Stil. Die Ariadne lautere, weibliche Würde; in den Possenszenen aber Leben, Laune, Uebermut und ein Schwung, wie ihn zurzeit wohl nur Reinhardt seinen Leuten zu entlocken weiß. Im Schauspiel hat uns Reinhardt das oft gezeigt: auf der Opernbühne ist es ein Novum. Noch immer glauben wir der Irrlehre, nach der Gesang die rückhaltlose Hingabe an den Gestus und den mimischen Ausdruck erschwert und dämpft. Wir schließen im Operntheater oft die Augen und nennen Caruso und die Bellincioni Ausnahmen. Die größere Ausnahme bleibt ein Opernregisseur. Reinhardt hat hier im Handumdrehen aus Sängern wirkliche Schauspieler gemacht, Darsteller, die die alten Rezepte der Operngestikulatur vergaßen und spielten, spielten wie vom Teufel gehetzt. Diese Erlösung des Temperamentes aus den Banden der Opernkonvention ist eine Leistung, wie sie nur dieser Mann hervorbringt. Aber diese Leistung ist da und von ihm geschaffen. Sie beweist, daß auch die Oper die Errungenschaften moderner Regiekunst anzunehmen vermag: wenn nur das Temperament da ist, das sie ausstrahlt. Auch in der Oper machen Kostüme und Kulissen noch nicht Regie. Wo sind die Schüler, die dieses Werk fortführen? Reinhardt und Gregor warten vergeblich auf Nachahmer. Wo Nachahmung einmal Verdienst sein könnte, bleibt sie aus. Und es bestätigt sich: auch in der Kunst der Spielleitung ist die Persönlichkeit alles, ihr Handwerkszeug in unberufenen Händen nur toter Kram.

**Hans Winand (Berlin).**

[1] Für die Mehrzahl der Sänger war, wie den Stuttgartern bekannt ist, *Emil Gerhäuser* der Regisseur. *Red.*



**Aus dem Tanz des Küchenjungen bei der Tafelszene.**




# Richard Strauß als Persönlichkeit.

**Vortrag, gehalten auf der Matinee im Königl. Hoftheater zu Stuttgart, anläßlich der Strauß-Festwoche, von MAX STEINITZER (Leipzig).**

WENN die Könige bauen, haben die Kärrner zu tun, schrieb einer der größten Söhne dieses Landes und dieser Stadt. Ein König hat hier gebaut, um anderen Königen, denen im Reiche der Kunst, ein gastliches Heim zu bereiten, für diese Woche dem größten Musiker unserer Zeit, Richard Strauß. Und ich, als Kärrner, wie Schiller sich ausdrückt, suche nun einige Bausteine zu dem Bilde von dessen Persönlichkeit zusammenzutragen, das ich Sie bitten möchte, in Ihrem Geiste aufzubauen.

1. Um uns den Blick für Strauß freizumachen, um ihn nach Möglichkeit so zu sehen, wie er ist, gilt es erst, eine Mauer niederzureißen, oder, friedlicher gesprochen, sie sich wegzudenken, zwischen ihm und allen jenen, die ihn als Mensch nur aus der Zeitung kennen. Jemand sagte mit

Recht, die Geschichte des Ruhmes großer Männer ist die Geschichte des öffentlichen Mißverständnisses ihrer Persönlichkeit und Ziele. Ganz frei von solchen Trübungen seinen Blick zu erhalten, fällt dem einzelnen schwer; denn, was er täglich liest, hat, wenn auch vielleicht unbewußt, einen gewissen Einfluß auf sein Bild von Strauß.

Und die meisten der vielen schreibenden Stimmen, die der Musik ferner stehen, halten sich an den Menschen Strauß, über den man leichter etwas Beliebiges sagen kann, wenn man eigentlich nichts von ihm weiß. Diese Stimmen versehen das Edelmetall seines Wesens mit der nötigen Legierung durch minder edles, so daß auch der Philister dessen Klang hören kann, d. h. jener Mensch, welcher der ernsten Kunst der Lebenden grundsätzlich fernesteht, der folglich keinesfalls hier anwesend ist. Der Philister nun bildet die auf einen Teil der Presse abfärbende Macht, der Presse, die ihrerseits wieder auch den höher Gebildeten beeinflußt. Ich bin deshalb der Intendanz besonders dankbar, daß sie mich aufforderte, gerade über Strauß als Persönlichkeit zu sprechen.

2. Die erste und dünnste Schichte jener Mauer, von der ich sprach, sozusagen der Verputz, besteht in der alten nationalen Eigentümlichkeit unserer Fremdwörterei. Oft, wenn ich Abhandlungen über unseren Meister las, mit ihren zahlreichen Feststellungen, Beziehungen und Parallelen aus der Psychologie, der Kunst- und Kulturphilosophie, ausgedrückt in Worten französischer und englischer, lateinischer und griechischer Herkunft, rief ich innerlich aus: Ja, wo bleibt denn unter dieser Fülle von Begriffen die Person *Richard Strauß*, der doch als ganz derselbe prachtvolle Mensch (oder wenn ich ein in Oesterreich beliebtes Wort anwenden darf, das gewiß kein Fremdwort ist — derselbe prachtvolle Kerl) sein einheitliches Wesen mit Naturnotwendigkeit äußert, ob er nun eine Oper, ein Lied schreibt, eine Symphonie von Beethoven dirigiert, ob er seelenruhig einer aufgeregten Tonkünstlerversammlung vorsitzt, wie noch 1909 hier in Stuttgart, oder in einem eindringlichen Aufruf für die Würde und die Interessen seiner Berufsgenossen eintritt.

3. Wir kommen nun zu den tieferen Schichten jener Mauer. Der Philister ist stets geneigt, anzunehmen, jene Steigerung des ganzen Wesens eines Künstlers, aus deren höchster Konzentration die Schöpfung eines großen Kunstwerkes hervorgeht, müsse sich notwendig nach irgendeiner Richtung hin geltend machen, wo das Lieblingsgefühl des Philisters, das der Mißbilligung, einsetzen kann. Das verschiebt schon den ganzen Gesichtswinkel unserer Betrachtung lebender Heroen, und darum kommt so viel Verschobenes und Verschrobenes in sie hinein. Der Philister fühlt instinktiv, daß der Genius stärkere Leidenschaften hat als der Durchschnittsmensch, und er vergißt dabei nur, daß diese ja nicht unedle Ziele zu haben brauchen, vielmehr so viel edlere haben können, daß sie ganz außerhalb seines Verständnisses fallen.

4. Aber das Gefühl des Abstands vom Genius, das den Gebildeten über sich erhebt, quält den Philister. Er greift begierig nach dem in Jahrzehnten hochgehäuften Zeitungsmaterial, das ihm diesen Abstand perspektivisch angenehm verkürzt. Mittels all der Parallelen zwischen Genie und Anomalitäten, wie sie vor allem aus den Büchern von Lombroso in das tägliche Zeitungsfeuilleton übergingen, kommt der Philister zeitlebens nicht über den Zirkelschluß hinaus, daß, wer eine Salome schreibt, kein gewöhnlicher Mensch ist, weil ein gewöhnlicher Mensch eben keine Salome schreibt. Das ist allerdings unbestreitbar, weil es eigentlich gar nichts sagt.

So spricht der Philister zum Genius: Gut! Du, Beethoven, schriebst eine Neunte Symphonie, du, Mozart, einen Don Juan, du, Richard Strauß, ein Heldenleben. Aber ich, der Herr Müller, oder ich, der Herr Lämmle, bin dafür, was du nicht bist, ich bin normal. Dabei ahnen diese Herren Müller und Lämmle nicht, daß sämtliche Eigenschaften des Geistes, Gemüts und Charakters, durch die Straußens Schaffen möglich wird, eben nur enorme Steigerungen der normalen menschlichen Fähigkeiten sind.

5. Als weiteres Hindernis, den Genius zu erblicken, wie er ist, schiebt sich der Zweckbegriff zwischen ihn und den Philister, der im Genius in einer Beziehung gern nur seinesgleichen sehen möchte, um von jedem unbequemen Gefühl des Verehrensollens befreit zu bleiben. Der Schuster spricht zum Genius: ich mache die Schuhe so, daß möglichst viele Leute sie gerne kaufen, und du machst deine Opern so, deine Salome, deinen Rosenkavalier. Dieser Schuster kann nicht sehen, wie gerade ein solcher Gedanke bei Betrachtung des Sachverhalts völlig in sich zusammenfällt, wie Strauß z. B. seine Salome für ein Orchester von über hundert unerhörten Schwierigkeiten gewachsenen Künstlern schrieb, so daß er, wie wir wissen, nur auf zwei bis drei Theater dafür rechnen konnte, wie z. B. seine sechzehnstimmigen Chöre mit ihrer enormen technischen Arbeit und hohen Gefühlsspannung, überhaupt nur für höchstens zwei bis drei Chorvereinigungen in Frage kommen konnten, ebenso für einzelne mit unendlicher Geistesarbeit geschriebene Orchestergesangsstücke kaum zwei bis drei Sänger. Das innere Muß aber, die Naturnotwendigkeit seines Arbeitens, die sich auch in der sozusagen explosiv schnellen Verfassung mancher Partitur darstellt, die Abwesenheit jedes Zweckbegriffs dabei, also das rein Objektive seiner Natur, wie es Schopenhauer als Charakteristikum des Genius feststellt, all das wird der nie verstehen, der ausschließlich subjektiv ist.

6. Strauß ist so wenig, als irgendeiner der Großen, dem Lose entgangen, diese Kluft zwischen sich und der mißleiteten Menge zeitweise schmerzlich zu empfinden, wovon sein Heldenleben uns eindringlich, ja ergreifend, erzählt. Aus jenen Klängen des zweiten Teils spricht die Trostlosigkeit, die den von einer Sache eingenommenen Menschen erfaßt, wenn er fühlt, daß jeder nur so weit dafür zu haben ist, als er persönlich entweder Furcht vor der Verletzung seiner Interessen, seiner Eitelkeit oder Hoffnung empfindet, beidem zu dienen. Aber wenige sind es ganz gewiß, welche die Objektivität in der Beurteilung der Umwelt, das olympisch heitere, mit reiner Menschenliebe Ueber-den Dingen-stehen, nach vorübergehendem Aerger immer wieder so in sich zur Herrschaft bringen können wie gerade Strauß.

Er vermag dann dies alles, als in der Natur des Menschen begründet, ohne Bitterkeit, ja mit Humor zu betrachten. Nicht selten, wenn es jemand vor ihm beklagte, wie seine Kunstwerke und seine Künstlerschaft von mancher Seite heruntergezogen würde, erwiderte er ganz ruhig: Ich komponier', wie ich's versteh', und der Mann schreibt, wie er's versteht; das ist beiderseitig unser gutes Recht.

7. So zeigt sich Strauß frei von der fast allgemeinen Schwäche, die eigenen Handlungen, Gesinnungen und Worte nach dem Erfolg zu beurteilen. Wir sehen oft die Besten, bei Dingen, die gar nicht einwandfrei oder nicht bedeutend waren, die aber doch durch eine Verkettung von Zufall und Glück zu Erfolgen wurden, sich selbst das Verdienst zuschreiben, und andererseits über das, was sie nach bestem Wissen getan, sich Vorwürfe machen, sobald sie merken, daß die Welt ihnen solche macht. Das alles gibt es bei Strauß nicht. So wie er seine Werke, seine Maßregeln als Organisator des Komponistenberufs und anderes einschätzt, einzelne ältere Werke mit ausdrücklichster Schärfe, sogar in Worten, die ich mir hier niemals zu wiederholen erlauben dürfte, so bleibt seine Meinung darüber ganz gleich, ob nun die betreffende Kundgebung jubelnd begrüßt, ob sie totgeschwiegen oder wütend heruntergerissen wurde. Als er die ersten Erfolge mit den modernen, den eigentlich Straußischen seiner Werke hatte, etwa vor 25 Jahren, sagte er gelegentlich zu Näherstehenden mit Bedenken — damals sprach Strauß noch etwas süddeutsch —: Irgend was dumm's muß halt doch drin sein, sonst könnt's doch den Leuten net gleich so gut g'fallen.

8. Mit diesem Charakterzug der inneren Unabhängigkeit hängt es auch zusammen, daß Strauß über alle Gegenstände seiner Kompetenz — so unglaublich es manchem klingen mag — einfach die Wahrheit sagt. Wer in Kreisen verkehren muß, wo systematisch gelogen wird — und Kenner meinen, es gebe ihrer viele —, dem ist ein Privatissimum bei ihm zu wünschen; man hört da plötzlich eine andere Art — herb vielleicht, scheinbar nüchtern, aber für manchen in manchen Fällen recht gesund. Es ist die Höhenluft der Objektivität, die einen da anweht, alles, was die Bestrebungen auch oft der Besten wie mit Bleigewichten herunterzieht, das Hereinspielen des rein persönlichen Moments in Anschauung, Wort und Tat, fehlt in dieser Atmosphäre; Strauß steht jenseits des Partikularismus der Persönlichkeit. Hier nur ein Beispiel für zahllose. Berühmte Männer wandeln heute derart im Lichte der Oeffentlichkeit, daß ich mich keiner Unzartheit schuldig weiß bei der Andeutung, wie man in weiten Kreisen von dem stark wechselnden persönlichen Verhältnis von Strauß zu Mitgliedern der Familie Wagner wußte. Und doch hatte dies niemals den geringsten Einfluß auf sein nun schon mehr als vierteljahrhundertjähriges, mannhaftes Eintreten für die Sache Wagners und Bayreuths.

9. Ich weiß nicht, wie Strauß in bezug auf jenseitige Dinge empfindet, im Diesseits aber hat er das, was ich die Frömmigkeit der Tat nennen möchte, die Gewohnheit, jeder Sache, der er sich widmet, unverbrüchlich Treue zu halten, unbeeinflußt von jeder persönlichen Verstimmung; auch über das Grab hinaus, wie sein Verhältnis zum Andenken Bülows und Alexander Ritters beweist. Er betätigt das Bestreben, aus dem Gegebenen mit allen Kräften das Beste für seine Welt, die der Kunst, und selbst für die materiellen Interessen der Künstler im einzelnen und im allgemeinen zu machen. Zahllose Stellen in seiner regen Korrespondenz als Vorsitzender des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und als ständiger Dirigent in Weimar, München, Berlin, bezeugen sein weitgehendes tatkräftiges Wohlwollen, das für die größten Talente, also gerade für die, welche die oben erwähnte Philisterwelt seine Konkurrenten nennt, stets am stärksten war.

Es lebt kaum ein akademischer deutscher Komponist von Bedeutung, der ihm nicht einen Teil seiner inneren und äußeren Förderung zu danken hätte.

Und es ist hier wirklich nicht wie vielleicht manchmal, wenn der zurzeit noch alleinstehende Biograph eines berühmten Mannes von dessen Vorzügen spricht, daß er unter schweigendem Verständnis der anderen Eingeweihten sich denkt: hier stehe ich, ich könnte auch anders. Nun, bei der genauen Durchforschung aller mir zugänglichen Quellen, außer der persönlichen Anschauung, selbst bei Vergleichung der Briefe über denselben Gegenstand an verschiedene Personen, und ähnlichen Gelegenheiten der biographischen Vorarbeit habe ich nie etwas bei Strauß gefunden, was nicht wahr, rein, mutig, charaktervoll und konsequent gewesen wäre.

10. Es wurde mir in geistreicher Weise in einer allerersten Zeitschrift ausführlich vorgehalten, daß ich in meinem Buch über Strauß überhaupt mit den Begriffen und Worten der sogen. Bürgerlichen Moral an ihn herangegangen bin: Ich kann versichern, hätten die Tatsachen ergeben, daß Straußens Charakter n i c h t in unsere ethischen Anschauungen hineinpaßt, ich hätte mit W o n n e Wagners Wort befolgt: Wollt ihr ermessen, was nicht nach eurer Regeln Lauf, der eignen Spur vergessen, sucht d a v o n erst die Regeln auf! Ich hätte nicht mit einem Wort unsere herkömmlichen Begriffe berührt, sondern versucht, die Grundgesetze von s e i n e m Fühlen und Handeln eben nur aus seinem eigenen Wesen herzuleiten, das die Autorität des Ausnahmemenschen für sich in Anspruch zu nehmen das Recht hätte.

Eine solche Autorität gibt es ohne Zweifel. Wenn einer der größten, besten und reinsten Menschen und Staatsmänner, die je gelebt haben, beim Rückblick auf die Jahre 1864, 66 und 70 äußerte: den Tod von 80 000 Menschen, von dem ich die Ursache bin, mache ich mit unserem Herrgott aus, — da würden wir, wenn wir unsere g e w o h n t e n Begriffe anwenden wollen, wie vor einem Berge stehen.

Aber die Kämpfe im Reich der Kunst sind, trotz aller Erbitterung von mancher Seite, immerhin, Gott sei Dank, friedlicher als die der Politik, und in ihnen konnte man Strauß alle Eigenschaften entfalten sehen, die uns, nach den herkömmlichen Begriffen der Besten, einen Charakter groß, rein und liebenswert erscheinen lassen.

11. Man sagt, daß kein Deutscher über einen anderen reden kann, ohne auf die Moral, auf das Altertum und auf die Philosophie zu kommen. Das erste habe ich nun schon getan, weil es mir von dem Gegenstand unzertrennlich schien, und auch in bezug auf das zweite kann ich nicht umhin, dem schlimmen Brauch zu folgen. Denn für den Hauptzug im Wesen von Strauß finde ich gerade im Altgriechischen den deckendsten Begriff. Das älteste Weltbild der Hellenen baute sich auf einem elementaren Gegensatzpaare auf, dem chalepón, dem schweren, kalten, dunklen, starren, nach unten Sinkenden, wie es der steinerne Erdkörper darstellt, und dem leptón, dem leichten, hellen, feurig beweglichen, nach der Höhe strebenden, wie es seinen reinsten Ausdruck in der Flamme im Lichte findet. Diesen Begriff, der uns auf dem Gymnasium vorenthalten wurde, vermutlich wegen seines verborgenen Gehaltes an Anregung zu Gedanken der Insubordination, ihn will ich trotz der Verwandtschaft, den er mir mit dem Wesen von Strauß zu haben scheint, ebenso wie das brummige chalepón mit dem des Philisters, indes gerne wieder in die Rumpelkammer legen. Wenn wir mit unbefangenem Urteil, nur auf Grund der Tatsachen, uns ein Bild von Strauß als Charakter machen, und es in kürzesten Worten unserer Muttersprache ausdrücken wollen, so können wir sagen: Für uns ist er der deutsche Mann, o h n e — die deutsche Schwerfälligkeit, ohne chalepón.

12. Jenen Idealismus ohne Spur von Ueberspanntheit, jenen Zug der Reinheit, der, im höchsten Sinne so zu nennenden Harmlosigkeit, Leichtigkeit, Gewichtlosigkeit, das Abstreifen jedes Geistes der Schwere, dies möchte ich, mit Einrechnung einer besonderen persönlichen Note süddeutschen Temperaments und Humors, „das Straußische" nennen. In der gleichen Art wie der Charakter so vieler großer Männer der Vergangenheit, aber, da Strauß in seiner Vollkraft unter uns weilt, noch lebendiger und unmittelbarer, gibt es uns die Gewähr, daß das künstlerisch Geniale voll vereinbar ist mit dem Gesunden, dem ethisch Guten, Schönen und Großen, mit den Ideen der Pflichttreue, der Wahrhaftigkeit, Güte und Vornehmheit. Und so bleibt Straußens Persönlichkeit geradezu eine Stärkung und Erquickung unseres ethischen Bewußtseins.

Nicht aus blinder Begeisterung heraus, sondern aus der ruhigen Sammlung und Vergleichung von tausend Einzelzügen sage ich: wir danken es ihm, wenn diese Erkenntnis seiner Persönlichkeit uns anspornt, nach derselben Freiheit von allem Kleinlichen, Beschränkten, a l l z u Menschlichem, oder lassen Sie mich gegen den Schluß hin ein volkstümliches Wort brauchen, nach der Ueberwindung alles Spießbürgertums zustreben, für die e r seiner Zeit ein leuchtendes Beispiel ist! Jeder von uns darf ihm im stillen zurufen: wir sind stolz auf dich, auch als Mensch, und die Männer, die in ernster Zeit ihrem Vaterland zum H e i l e wirkten, jene allzu selten gewordenen wirklichen M ä n n e r, die stets wissen, was sie wollen; und das tun, was sie selbst für r e c h t halten, sie sind genau aus demselben Holz geschnitzt wie du!

---

# Metronom-Bezeichnungen klassischer Klavierwerke.

**Von Prof. OTTO URBACH (Dresden).**

(Schluß.)

**Partita III in a moll.**

Ein Beispiel kühner, vor keinem harten Zusammenklang, vor keinem Querstand zurückschreckender Zweistimmigkeit ist die diese Partita eröffnende *Fantaisie*




die in dem prachtvollen Flusse der Englischen Suiten daherrauscht und auch deren harmonische leise Eintönigkeit teilt. Um so reicher mit gelegentlichen Füllstimmen, mit klangverstärkenden Bindungen und vielfachem Wechsel der Harmonien ausgestattet ist die ebenfalls oft recht herb mit dem Ausdruck ringende *Allemande*




Eine gewisse Herbigkeit wird auch die *Courante*




mit ihrer merkwürdigen hinkenden spröden Lustigkeit nicht los, während die *Sarabande*




namentlich da, wo sie sich in C dur ergeht, Papa *Haydns* Fröhlichkeit etwas altväterisch vorausnimmt. Derb und etwas philiströs muten uns die Nachahmungen der *Burlesca* an




die aber schon vom vierten Takte an ein liebenswürdiges Stück wird, ohne an den überraschenden Humor des *Scherzos*




heranzureichen. Ganz pianistisch empfunden ist die *Gigue*




deren charaktervolle Lebendigkeit sich zu jubelnder Höhe steigert und damit die Partita beschließt.

## Partita IV in D dur.

Auch ungeübte Augen und Ohren werden erkennen, daß die drei letzten Partiten, mindestens aber die vierte und fünfte, in einem bemerkenswert anderen Stile geschrieben sind als die drei ersten. Das ist nicht mehr Klavier, das sind nicht heimliche Flöten oder Violinen mehr — das ist der Stil des Orchesters, der sich uns gleich in der Einleitung der *Ouvertüre* der IV. Partita mit Gewalt aufdrängt:




das sind die silbernen, mit unverminderter Kraft ausgehaltenen Klänge der Trompeten, gegen die die Wucht der Streicher anstürmt. Ihr festlicher Glanz wird nicht nur für einige Takte hervorgerufen, sondern beherrscht die ganze Einleitung und wird, um sich des Jubels Genüge tun zu können, mit ihr von Anfang an wiederholt. Auch die Themen des mit ihr verbundenen *Allegros*




und



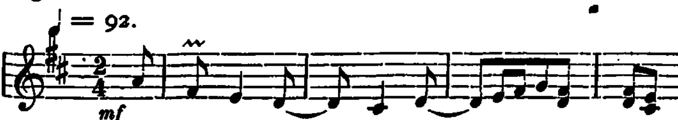

zaubern uns vertraute Orchesterklänge aus lieblichen Kantaten hervor. Eine Ausnahme macht weder die *Allemande*



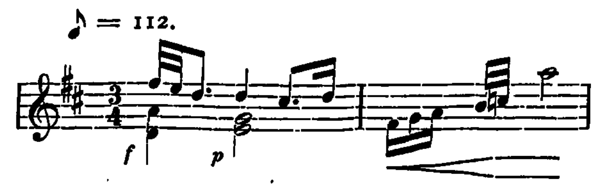

noch die *Courante*, fälschlicherweise im $^3/_2$-Takt niedergeschrieben:




in der wir wieder die silbernen Trompeten vernehmen und am Schlusse jedes Teiles ein prachtvolles crescendo erleben. Unsanft reißt uns die wie ein „Gassenhawerlin" beginnende *Aria*




aus unserer gehobenen Stimmung und auch die absonderiche *Sarabande*




vermag uns trotz der hübschen Einzelheiten, namentlich vom fünften Takt an, nicht so recht zu erwärmen, da ihr die nötige Einheitlichkeit und Folgerichtigkeit fehlt. Etwas mühsam zieht sich auch der zweite Teil des *Menuets* hin, das so hübsch beginnt:




Frisch und voll überraschender Züge vereinigt die *Gigue* den Stil des Klavieres mit den ausgehaltenen Trompetenklängen, die dieser Partita ein so glänzendes Gepräge verleihen, sie beginnt mit dem kräftigen Streicherthema:




und nur taktelange Arpeggien (die aber ebensogut von den Streichern ausgeführt werden) erinnern uns daran, daß wir eigentlich vor dem Klaviere sitzen.

## Partita V in G dur.

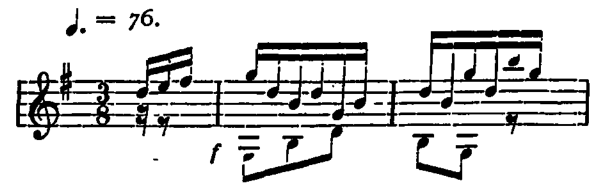
Warum diese so leicht den Ohren eingängliche Partita nicht längst Allgemeingut der musikliebenden Welt geworden ist, wer versteht's? Eine reizende Melodie wird von der anderen abgelöst, dabei ist bereits das *Préambule*




so zündend in seiner Wirkung, so volkstümlich, ohne alltäglich zu werden, so dankbar für den Spieler mit seinen überschlagenden Händen, daß ein Erfolg in jedem Konzertsaal sicher ist; dabei ist die *Allemande* mit ihrem quellenden Rhythmus




so lebendig ohne Gelehrsamkeit; dabei ist auch die *Courante* mit ihrem aus der Konzertmusik Bachs uns so vertrauten frischen Thema




und ihrer leichten Spielbarkeit einer sofortigen Wirkung sicher; dabei weckt die *Sarabande*




mit ihren schmeichelnden Terzen zarte Sehnsucht, süßes Hoffen. Das *Tempo di Menuetto*




sieht ganz nach einem Scherze aus, ähnlich wie beim siebentaktigen Metrum des Walzers im dritten Akt der „Meister-

singer“: dem nämlich, die Tanzenden durch scheinbaren $^6/_8$-Takt in völlige Verwirrung zu bringen. Das *Passepied*




ist ein prachtvolles Beispiel, wie Bach in einem durchaus volkstümlichen Stücke harmonische Feinheiten anbringt; im zweiten Teil glauben wir einen Künstler auf dem Dudelsack zu hören (siehe Takt 5 und 21 ff.). Mit einer sehr frischen und technisch nicht leichten *Gigue*




schließt diese liebenswürdige und wirkungsvolle Partita ab.

### Partita VI in e moll.

Auf den heiteren Rausch der V. die schmerzliche Größe der VI. Partita! Ergreifend setzt die *Toccata* mit sprechenden Motiven ein




die, von Läufen und einem anderen ebenfalls sehr ausdrucksvollen Motiv



unterbrochen, bis zum Abschluß auf der e moll-Tonika weitergebildet werden, worauf eine *Fuge* sich einschiebt, die motivisch an den Anfang erinnert




und in schöner Steigerung zum Anfangsmotiv (in h moll) ♩ = 56 führt, das zu ähnlichen Gebilden wie vor der Fuge benützt wird, die abermals auf der e moll-Tonika schließen. Auch die *Allemande* ist in dieser schwerblütigen Weise empfunden



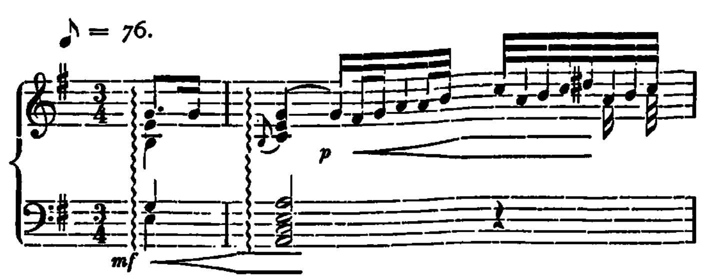

schleppend zieht sie sich dahin, erst am Schlusse erhellt sich die Hoffnungslosigkeit dieser Musik, nach der der schwankende Rhythmus der *Courante*




einen etwas verlegenen Eindruck macht, der erst mit der zarten Anmut des G dur schwindet. Das *Air*




scheint in diese Partita aufgenommen worden zu sein, um allen etwas zu bringen, dagegen ringt die *Sarabande*, an das Anfangsmotiv der Toccata anknüpfend, in ergreifender Weise mit dem Ausdruck




und steht an Gewalt und Tiefe den besten Schöpfungen Bachs gleich. Es tut gut, nach der Sarabande eine lange Pause zu machen, denn das *Tempo di Gavotta*




reißt uns unbarmherzig aus den dunkeln Gründen der Seele in die Wirklichkeit zurück, und die *Gigue* hämmert auf uns herum wie auf einem Amboß, ein kühnes, einzigartiges, weltliches Stück




ein Traben auf harter Straße, auf stechenden Querständen gleich spitzen Basalten.

So nimmt der Meister nach sechs Jahren Abschied von uns, wo er uns in der B dur-Partita so mit überströmender Liebenswürdigkeit und Lieblichkeit begrüßt hat. Fast scheint es, als hätten ihm, dem Bericht der Söhne entgegen, die neuerschienenen Werke mit noch mehr Dummheit und Schlechtigkeit bekannt gemacht, als ihm in seinem wechselvollen Leben bereits entgegengetreten war. Vielleicht auch hat er, nachdem die weihevolle Versunkenheit der Sarabande möglicherweise durch eine ärgerliche Botschaft des Leipziger Rates grell vernichtet worden war, seine „Wut über die verlorene Stimmung“ in einer schon durch die Taktbezeichnung dem Laien fürchterlich anmutenden Gigue „ausgetobt“. Noch ist das op. 1 Bachs das wenigst gekannte der großen Sammelwerke; an jedem von uns ist es, die Ehrenschuld gegen den Meister durch liebevolles Studium abzutragen, und ihm durch unser Hineinleben noch nachträglich die Liebe entgegenzubringen, die er als Genugtuung vorauszunehmen berechtigt war.

## Pfitzner und die französische Musik in Straßburg.

In französischen Zeitungen („Temps“) und verschiedenen französierenden Blättern des Reichslandes war gegen *Hans Pfitzner*, den Leiter des *Straßburger* Musikwesens, der Vorwurf erhoben worden, er sei ein Gegner der französischen Musik; es wurde ihm sogar die Aeußerung in den Mund gelegt: „wenn die Franzosen ihre Musik zu Gehör bringen wollten, so sollten sie es in Frankreich tun.“ Ferner wurde behauptet, er habe einem hiesigen altelsässischen Musikverein, der ein Konzert zu Ehren des französischen Komponisten *Lacombe* geben wollte, das städtische Orchester hiezu rundweg verweigert. Alle diese Behauptungen wurden dazu benutzt, um gegen den Straßburger Dirigenten eine böswillige Hetze unter der altelsässischen Bevölkerung zu inszenieren, von der ein großer Teil ja noch in künstlerischen Dingen stark nach Frankreich gravitiert. Dabei beruhen nun alle diese Angriffe vollständig auf Unwahrheit, wie Pfitzner selbst einem hiesigen Redakteur in eingehender Weise auseinandergesetzt hat, und enthalten lediglich das Körnchen Richtigkeit, daß in den Programmen der städtischen Veranstaltungen dieser Saison allerdings die französische Musik nicht sehr ausgiebig vertreten ist (mit je einem Massenetschen und einem César Franckschen Werke). Dies ist aber lediglich ein äußerer Zufall und keine Absicht, wie daraus zur Genüge hervorgeht, daß in den bisherigen

Jahren der Pfitznerschen Tätigkeit hierselbst bereits eine ganze Reihe, zum Teil sehr umfangreicher französischer Musikwerke aufgeführt worden sind, so vor allem die vollständige *Romeo- und Julia*-Symphonie von *Berlioz*, desselben Sinfonie phantastique, Werke von Saint-Saëns, Victor d'Indy, Franck, Lalo, Rameau, Massenet und Ducas. Wie man demgegenüber von einer „Vernachlässigung" der französischen Kunst sprechen kann, ist kaum begreiflich, besonders wenn man erwägt, daß die Zahl der wirklich bedeutenden französischen symphonischen Werke keineswegs sehr groß und mit dem Reichtum der deutschen kaum zu vergleichen ist. Außerdem waren von den Solisten der vorjährigen acht Abonnementskonzerte nahezu alle französischer Herkunft, so daß man der Konzertleitung sogar diese etwas einseitige Bevorzugung vorhalten mußte. Auf noch schwächeren Füßen wie dieser völlig ungerechtfertigte Vorwurf der Nichtachtung französischer Musik steht derjenige bezüglich des Orchesters: Pfitzner hatte lediglich für den Monat Oktober die Abgabe des städtischen Orchesters (das auch in der Oper fast täglich mitwirkt) wegen Ueberlastung desselben für untunlich erklärt, es für einen späteren Termin jedoch anstandslos zur Verfügung gestellt. Die oben erwähnte Aeußerung stellt er durchaus in Abrede und bezeichnet sie als böswillige Verleumdung. So bleibt also von diesen ganzen Behauptungen nichts übrig, als die unehrliche und unvornehme Polemik jener chauvinistischen Eiferer, denen die ganz natürliche und selbstverständliche Präponderanz deutscher Musik in einer deutschen Stadt (wie sie übrigens auch früher unter dem elsässischen Dirigenten Stockhausen vorhanden war), ein Dorn im Auge ist. Die gebildeteren und musikverständigen altelsässischen Kreise ziehen dabei, was das beste ist, selbst die deutsche Musik vor, wie u. a. daraus hervorgeht, daß ein spezifisch französisch gehaltenes Konzert des Vorjahres gerade von diesen Kreisen aus nur schwach besucht war und die schlechteste Einnahme von allen erzielte. Ueberhaupt bilden gerade diese Elemente, wie Pfitzner erwähnte und wie jeder Kenner der hiesigen Verhältnisse bestätigen kann, nur einen verhältnismäßig geringen Teil (etwa ein Viertel) des hauptsächlich aus Altdeutschen bestehenden Konzert- und Theaterpublikums. Zu französischen Theaterstücken, allenfalls noch zu den Aufführungen des elsässischen Theaters strömen sie hin; an Darbietungen der ernsten Kunst beteiligen sie sich jedoch in weit geringerem Grade als dem zahlenmäßigen Verhältnis entspricht. Selbst das gleichfalls Pfitzner unterstellte Konservatorium wird von ihnen weniger als früher frequentiert. Auf eine besondere, vorzugsweise Berücksichtigung ihrer Geschmacksrichtung können sie daher wohl kaum berechtigte Ansprüche erheben, erreichen höchstens durch solche Angriffe, dem hervorragenden Künstler, den wir mit Stolz an der Spitze unseres Musiklebens sehen, seine hiesige Tätigkeit zu verleiden. Nun, wir hoffen, daß Pfitzner durch solche Anzapfungen, wie sie ja kaum einem Künstler erspart bleiben, in seinem Streben, die Straßburger Kunst zu fördern, sich nicht beirren läßt, zumal sich ja dieser Sturm im Glase Wasser bald gelegt haben wird!

**Dr. Gustav Altmann.**

## Ein Konzertskandal in Frankfurt a. M.

DES unschönen Wortes in dieser Ueberschrift bediene ich mich nur höchst ungern — aber was sich da kürzlich im zweiten Freitagskonzert der Frankfurter *Museums-Gesellschaft* begeben, das kann man wohl mit keinem anderen Ausdruck belegen. Der Skandal lag ja nicht in der ersten Nummer des Programmes. Diese war vielmehr höchst ergötzlich und sei allen Konzertgesellschaften zur Nachahmung empfohlen — die da meinen, ihr Publikum bedürfe außer der orchestralen und solistischen Darbietungen noch einer besonderen Attraktion. Es erschien nämlich vor Anfang des Konzertes eine befrackte Abordnung des Vorstandes der genannten Gesellschaft, mit einem riesenhaften Exemplar jenes runden Lorbeergemüses bewaffnet, das sonst nur nach einer Leistung überreicht zu werden pflegt. Indes, der Sprecher der sieben Herren bezeichnete in seiner gar nicht im Sinne Hans von Bülows gehaltenen Konzertrede diese Vorschußlorbeeren als das sichtbare Erinnerungszeichen für Herrn *Mengelberg*, den Dirigenten des Konzerts, an diese Stunde. (Doch diese Stunde wird keine ruhmreiche in den Annalen der Frankf. Mus.-Ges. sein.) Man glaubte, auf diese Weise den Dirigenten gegen die angeblich zu scharfen Kritiken *Paul Bekkers* in der „Frankf. Ztg" in Schutz nehmen zu müssen. Nun, wie gesagt, dieser Paradeaufmarsch und Abgang der gravitätischen Siebenmänner-Deputation hatte etwas freilich ganz und gar ungewollt Komisches. Ich hielt die Museums-Gesellschaft bis dahin für ein wirklich ernstes, traditionsreiches Konzertinstitut, das seinen ersten und letzten Zweck in der guten Aufführung guter Musik sieht. Wir wurden nun dahin belehrt, daß mindestens der derzeitige Vorstand weltfremd und zu wenig einsichtsvoll ist, wenn er durch solche billige Demonstrationen, mit denen zu inkommodieren er übrigens eine starke Zumutung an sein eigenes Publikum stellt, „schlechte Kritiken" zu widerlegen glaubt.

Als dann das eigentliche Konzert begann, wurden die Hörer durch die Lektüre eines dem Programm vorgedruckten offenen Briefes des Vorstandes an die Besucher abgehalten, die Wiedergabe der Pastoralsymphonie durch Herrn Mengelberg auf ihre Qualität hin zu prüfen. Das war aber ja gar nicht nötig. Erklärt doch der titl. Vorstand in seinem Manifest, die Leistungen seines Dirigenten seien „in der ganzen Welt anerkannt und die Kritik der Frkf. Ztg., die ja schon Hausegger von Frankfurt vertrieben haben soll, stünde in ganz Deutschland ohnegleichen da, sie sei unsachlich, ungerecht, gehässig, und das Crescendo in der Schärfe der Konzertbesprechungen erwiese, daß es sich um ein System handle, dessen Endzweck wäre: Fort mit Mengelberg!"

Basta. Die Herren vom Vorstand der Museums-Gesellschaft erklären also, daß Redaktion und Kritiker der „Frkf. Ztg." unter einer Decke steckten und ungeachtet der ihrem (der Ges.) Ermessen nach glänzenden Leistungen Mengelbergs diesen systematisch als Künstler in der öffentlichen Meinung herabsetzen. Sie behaupten damit, daß diese Referate vorgefaßte Meinungen ohne Rücksicht auf den jeweiligen künstlerischen Grad der Leistungen des Kritisierten darstellen, nennen sie Verunglimpfungen. Und für diese ungewöhnliche Anklage, die sich die Gesellschaft mit diesen Vorwürfen leistet, bleibt sie auch den kleinsten Beweis schuldig.

Dagegen sind auf der anderen Seite die Beweise für die Unwahrheit in der Insinuation eines Systems vollständig gegeben. Und sie bestehen einfach für Kenner in der nackten Tatsache, daß die Angegriffenen die „Frankf. Ztg." und *Paul Bekker* sind. Die Verdienste der „Frankf. Ztg." um eine Hebung und Wahrung des Ansehens einer streng sachlichen Kritik sind bekannt — zu schweigen von den in einer ehrenvollen Tradition gepflogenen, in der Mitarbeit der Besten unserer Zeitgenossen sich äußernden literarischen und allgemein kulturellen Verdiensten. Und wer Paul Bekker ist, braucht just in diesen Blättern nicht erst des langen und breiten definiert zu werden. Aus seinem monumentalen Werk über Beethoven, mit dem Bekker sich einen musikgeschichtlichen Platz errungen, haben die Leser die mit tiefstem sachlichen Ernst gepaarte glänzende Didaktik dieses Musikschriftstellers kennen gelernt, haben nicht ohne Ergriffenheit zum ersten Male das bisher Ungeschriebene über das Weltdämonische und zugleich Menschliche in Beethovens Musik durch Worte erfüllt und in Zusammenhang mit dem Lebensgang des einsamen Titanen von Heiligenstadt beschrieben gesehen. Dieser Mann, dessen besondere Art nach dem Erscheinen des Beethoven-Buches *Paul Marsop* so feurig in diesen Spalten schilderte — er hat eine Verteidigung gegenüber den Angriffen der verehrlichen Museums-Gesellschaft wahrlich nicht nötig. Die gesamte deutsche Musikkritik steht wohl wie ein Mann hinter ihm. Es ist gleichgültig, ob andere die Leistungen Mengelbergs anders, besser finden und beurteilen, als Bekker. Nicht gleichgültig aber, ob der Versuch, die subjektive Anschauung eines zur Kritik anerkannt Berufenen mit solchen zum Teil lächerlichen, zum Teil gefährlichen Mitteln gewaltsam zu unterbinden, Schule machen soll. In diesem Sinne muß das Vorgehen der Frankfurter Museums-Gesellschaft scharf verurteilt werden.

Formell ist die Angelegenheit seitens der „Frankf. Ztg." mit der Rücksendung der Referentenkarten und dem völligen Ignorieren des betreffenden Konzertes als solchem beantwortet worden. Bekker selbst hat in einer ausführlichen, in ihrer Klarheit und Motivierung durchaus überzeugenden Entgegnung das Sachliche der Angelegenheit rekapituliert. Die Quintessenz dieser Ausführungen liegt in der aus einer ganzen Saison gezogenen Erfahrung Bekkers, daß es Mengelberg trotz eifrigem Bemühen nicht gelingt, das rein Handwerkliche, Technische seiner Dirigiervirtuosität, seine auch von Bekker anerkannte Orchesterinstruktionsroutine dem Höchsten und Letzten in der Wiedergabe von Orchesterwerken, ihrem Gefühlsgehalt unterzuordnen. Also: äußerer Effekt statt innerer Affekte. Auf die Verdächtigung der „Museums-Gesellschaft" erwidert Bekker, er habe daraufhin mit einem solchen Vorstand und seinen Unternehmungen nichts mehr zu schaffen. Eine Geste, wie sie ein Eigener, der seinen Wert in aller Bescheidenheit kennt, sich leisten darf.

**Rudolf Kastner.**




**Zürich.** Im Stadttheater hat ein spanischer Tenor, *José Palet,* der bisher seine Triumphe in Madrid, Barcelona, Italien und mit italienischen Operntourneen in Südamerika, Brasilien, Chile, Rußland, der Türkei und Griechenland feierte, den ersten Schritt auf eine deutsche Opernbühne versucht. Die italienische Presse sprach anläßlich der Gastspiele des Sängers in Rom, Mailand, Florenz, Turin usw. in Worten höchster Begeisterung, was um so mehr bedeuten will, als die Italiener dem spanischen Sänger aus den Reihen ihrer eigenen Landsleute so große Namen, wie Tamagno, Caruso, Bonci, Anselmi usw. gegenüberzustellen hatten. Man sah daher dem Auftreten Palets in Zürich mit größten Erwartungen entgegen und erlebte besonders in stimmlicher und gesanglicher Hinsicht keine Enttäuschung. Im Tenor des Spaniers vereinigt sich bezaubernder Schmelz in allen Registern mit strahlender Kraft und Ausdauer in seltener Weise. Eine hervorragende Gesangskunst und bewundernswerte Kultur der Stimme verdankt er dem Mailänder Maestro Vanzo, bei dem u. a. auch Caruso, Scheidemantel, Battistini, Baklanoff und die Patti gesanglichen und musikalischen Studien oblagen. Der Künstler sang den Radames in „Aïda", den Rudolf in „Bohème" und den José in „Carmen" mit steigendem Erfolg. Auf einige Unmanieren italienischen Virtuosentums verzichtete der Sänger bereits nach dem ersten Gastspielabend und bekundete damit ein erfreuliches Verständnis für die Forderungen der deutschen Opernbühne, die er fortan in seinen künstlerischen Wirkungskreis einzuziehen beabsichtigt. *E. Trp.*

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— Wie aus Paris berichtet wird, übersetzt Raoul Günsbourg den Text des „Parsifal" ins Französische und gedenkt das Werk Richard Wagners in diesem Winter (?) in Monte Carlo aufzuführen, noch bevor das Werk an der Großen Oper in Paris gegeben wird.

— Das neue Werk von *Richard Strauß,* ein Ballett, dessen Text Hugo v. Hofmannsthal und Graf Harry Keßler verfassen, behandelt die Geschichte Potiphars und Josephs. Das Werk soll vom Kaiserlich russischen Ballett zur Uraufführung gebracht werden.

— Die Kurfürstenoper in Berlin plant eine Aufführung der „Feuersnot" von Richard Strauß. (Damit hätte Berlin also in diesem Winter zwei Strauß-Premieren, „Ariadne" ist die andere.)

— *Hans Pfitzners* „Rose vom Liebesgarten" ist im Leipziger Stadttheater zur ersten Aufführung gekommen.

— „Ahasvers Ende" heißt eine neue Oper, deren Libretto Dr. Richard Batka verfaßt hat und die von *Kurt Robitschek* vertont ist. Die Uraufführung soll noch in dieser Saison im deutschen Opernhaus in Charlottenburg stattfinden.

— Im Hoftheater zu Kassel soll *Siegfried Wagners* Oper „Der Kobold" zur ersten Aufführung kommen. Ferner bereitet die Bühne die erste deutsche Aufführung der Oper „Cobzar" von Gabriele Ferrari vor.

— Im Koburger Hoftheater sollen u. a. in dieser Spielzeit folgende Werke aufgeführt werden: eine Neueinstudierung des „Rienzi" und „Figaros Hochzeit", „Ariadne auf Naxos", die Uraufführung von Draesekes Oper „Merlin".

— Zum dramatischen Märchen „Der gestiefelte Kater" von dem Heidelberger Dichterkomponisten Emil Alfred Herrmann, das vom Stadttheater Köln und Hoftheater Altenburg angenommen ist, erscheint die ziemlich umfangreiche Bühnenmusik im Verlage Tischer & Jagenberg, Köln.

— *Busonis* Oper „Die Brautwahl" soll in teilweise neuer Bearbeitung im März 1913 im Hoftheater zu Mannheim aufgeführt werden.

— In Linz a. D. soll im Dezember im Landestheater eine *Kienzl*-Woche veranstaltet werden. „Urvasi" (umgearbeitet), „Evangelimann" (50. Aufführung unter des Komponisten Leitung), „Kuhreigen" stehen auf dem Programm. Der Musikverein bringt in dem Kienzl-Konzert ein Vorspiel zu „In Knecht Ruprechts Werkstatt", Lieder mit Orchester, „Don Quichottes Ausfahrt". — Außerdem werden als Erstaufführungen angekündigt: Camillo Horn: f moll-Symphonie (Dirigent der Komponist), Zichy: „Rakozis Tod" (unter des Komponisten Leitung), Beethoven: „Jenaer Symphonie", Gluck: „Suite", von Mottl bearbeitet. *F. G.*

— *Alexander v. Zemlinskys* Märchenoper „Es war einmal", ein Jugendwerk von versonnener Anmut und volkstümlicher Frische, gesegnet mit einer Fülle blühender Melodik, hat am Prager Neuen Deutschen Theater unter Leitung des Komponisten einen Aufsehen erregenden starken Erfolg davongetragen. Ueber die Oper wird noch eingehend zu berichten sein. Dr. *E. St.*

— Im Theater an der Wien hat die Premiere der Operette „Der blaue Held" von Ferdinand Stollberg, Musik von *Johann Strauß,* stattgefunden. Ferdinand Stollberg hat seinem Libretto die alte Musik von Johann Strauß zugrunde gelegt. Die Operette verzichtet auf die gröberen Effekte des modernen Genres.

— Die Oper „Fanfreluche" von *Wilhelm Mauke,* die nun auch in Berlin (Kurfürstenoper) und Dortmund (Stadttheater) in Szene geht, soll in Odessa und Kiew in russischer Sprache aufgeführt werden.

*

— Das Konzertbureau Gutmann in Berlin schreibt uns: In einer Berliner Tageszeitung wurde mitgeteilt, daß man *Weingartner* das Dirigieren in Berlin durch Gründung eines geschlossenen Musikvereins ermöglichen wolle. Diese Nachricht ist u n r i c h t i g und in allen Teilen als verfrüht zu bezeichnen. Weingartner wird sich zunächst nur auf die Konzerte in Fürstenwalde beschränken. Also zunächst! Der Gedanke ist gar nicht so übel.

— Dem Programm der Abonnementskonzerte des Konzertvereins in München entnehmen wir folgendes: Beethovens Klavierkonzert G dur wird Ernst v. Dohnányi, das Konzert in Es dur Teresa Carreño, Brahms' Klavierkonzert B dur Artur Schnabel spielen, das Doppelkonzert für Violine und Violoncello Beatrice und May Harrison. Von *Felix Gotthelf* wird Felix Senius Orchesterlieder singen. Außerdem steht auf dem Programm *Paul Juon*: Tripelkonzert für Klavier, Violine und Violoncello: Wera Schapira, Erhard Heyde und M. Orobio de Castro; Liszt: Der 23. Psalm; Tanéjew: Suite für Violine und Orchester, Alexander Petschnikoff.

— In den Gürzenich-Konzerten in Köln sollen in diesem Winter außer der bereits als Uraufführung gespielten lustigen Ouvertüre von *Weingartner* unter *Steinbach* folgende Neuigkeiten aufgeführt werden: *Reger* (Konzert im alten Stil), *Weismann* (Violinkonzert; Uraufführung), *Hans Huber* (Sechste Symphonie; Uraufführung in Deutschland), *Korngold* (Schauspielouvertüre), *Delius* (Lebenstanz), *Boehe* (Tragische Ouvertüre), *Sträßer* (Zweite Symphonie; Uraufführung), *Braunfels* (Karnevalsouvertüre und Klavierkonzert), *Debussy* (La demoiselle élue) und *Tanéjew* (Konzertsuite für Violine), ferner an einem italienischen Abend Werke von Bossi, Sgambati, Franco da Venezia, Gasco, Martucci und Sinigaglia.

— Von *Heinrich Zöllners* neuer Symphonie, op. 100, wird die erste Aufführung in Holland in Utrecht (unter Hutschenruyter), ferner in der Schweiz in Winterthur (unter Dr. Radecke) und in Davos (unter Ingber) stattfinden. In *Deutschland* gelangt die Symphonie zunächst zur Aufführung in Baden-Baden, Bonn, Kassel, Chemnitz, Dortmund, Düsseldorf, Mainz, M.-Gladbach, Münster.

— *Karl Flesch* und *Artur Schnabel* werden in Budapest eine neue Sonate von *Leo Weiner* zur Uraufführung bringen.

— In Stuttgart hat der „Württembergische Goethe-Bund" im neuen Gustav-Siegle-Haus einen *Goethe-Abend* gegeben. Nach rhetorischen und rezitatorischen Darbietungen sangen Frl. *Emma Holl* aus Stuttgart und *A. N. Harzen-Müller* aus Berlin Lieder und Balladen Goetheschen Textes von Schubert und Karl Loewe, begleitet vom königl. Musikdirektor G. A. Nack, und zusammen die „Gartenszene" aus dem Schumannschen „Faust", begleitet von der Kapelle des 7. Infanterieregiments No. 125 unter Leitung ihres Musikmeisters *Karl Müller.*

— In Bad Salzig a. Rh. hat ein historisches Konzert stattgefunden, in dem u. a. das ungedruckte zweisätzige Quintett für Blasinstrumente und eine bisher unbekannte einsätzige Serenade für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott von Beethoven zur ersten Aufführung gelangten. Beide Werke stammen aus dem Besitz von Dr. E. Prieger (Bonn).

— Der Gesangverein Mülheim a. d. Ruhr scheint einen energischen fortschrittlichen Dirigenten in Musikdirektor *Karl Diehl* zu haben. Der Verein führt u. a. auf: *Bruckner:* Messe f moll, *Gernsheim:* Ouvertüre zu einem Drama, *Mahler:* Kindertotenlieder, *Strauß:* Lieder für Sopran, *Wolf-Ferrari:* Vita nuova, *Scheinpflug:* Lustspielouvertüre, *Schillings:* Violinkonzert; Chorwerk: Zwiegespräch für kleines Orchester, Solostücke für Violine; außerdem die Matthäus-Passion.

— Von *Arnold Schönberg* ist im Verlage Tischer & Jagenberg, Köln, ein großer a cappella-Chor „Friede auf Erden" erschienen.

— *Willy Burmester,* der bisher nur klassische Kompositionen herausgegeben hat, veröffentlicht zum ersten Male drei Originalkompositionen: „Träumerei", „Walzer im alten Stil" und „Menuett im alten Stil". Der Komponist wird die leicht ausführbaren Stücke auf seiner dieswinterlichen Tournee spielen.




— *Lisztiana. Lina Ramann*, die hochverdiente, bekanntlich zu München jüngst heimgegangene Liszt-Biographin, hat unter dem Gesamttitel „Lisztiana" interessante Memoiren in Form wertvoller Tagebuchaufzeichnungen über ihr persönliches Verhältnis zu Liszt, mit zahlreichen noch ungedruckten Briefen Liszts, auch einigen der Fürstin Wittgenstein, Hans von Bülows · etc. handschriftlich hinterlassen, mit deren literarischer Herausgabe sie letztwillig Prof. Dr. *Arthur Seidl* in Dessau betraut hat. Ueber Verlag sowie Zeitpunkt der Veröffentlichung dieses Nachlasses, der unter anderem auch mehrere Originalbeilagen von Liszts eigener Hand in Faksimile bringen soll und gar manch neues Material mit wichtigen Einzelheiten selbst noch aus der großen Zeit des „30jährigen zukunftsmusikalischen Krieges" mit enthalten wird, ist nähere Bestimmung zurzeit noch nicht getroffen. *H.*

— *Schutzverband.* Ein „*Schutzverband deutscher Vortragskünstler*" hat sich mit dem Sitz in Berlin gebildet. Er will vor allem seine Mitglieder vor Ausbeutung durch Wohltätigkeits- und Vereinsveranstaltungen schützen, die vielfach nur geschäftliche Unternehmungen des jeweiligen Veranstalters oder des sogenannten Vereinsvorsitzenden sind. Diesem Uebelstande will der Schutzverband deutscher Vortragskünstler entgegenwirken, indem er seine Mitglieder verpflichtet, grundsätzlich nur gegen Honorar aufzutreten, und indem er sie vor derartigen Vereinen und falschen Wohltätigkeitsveranstaltungen warnt.

— *Denkmalpflege.* Dem französischen Komponisten *Emanuel Chabrier* ist in *Ambert* ein kleines Denkmal errichtet worden. Das erste Werk, mit dem Chabrier, der zuerst Beamter im Ministerium des Innern war, vor die Oeffentlichkeit trat, war eine reizende komische Oper, betitelt „L'Etoile". Und doch schien er unter keinem guten Stern geboren zu sein, denn bei vielen Gelegenheiten hatte er ein unglaubliches Mißgeschick. So z. B. war 1886 seine Oper „*Gwendoline*" im Théâtre de la Monnaie in Brüssel inszeniert worden. Die erste Aufführung am 10. April hatte einen guten Erfolg. Leider aber erklärte am Tage der z w e i t e n Aufführung der Direktor Verdhurt sein Fallit. Schon im folgenden Jahre traf den armen Chabrier ein neues Unglück. Sein Werk „Le roi malgré lui" war am 18. Mai 1887 in der Opéra-Comique aufgeführt worden. Jedoch schon nach der dritten Aufführung zerstörte ein furchtbarer Brand dieses Theater, und man sah den verzweifelten Komponisten unter Schutt und Asche nach seiner Partitur suchen . . . Möge Chabrier nun mit der Errichtung seines Denkmals, die gleichfalls vielerlei Verzögerungen erlitten hat, endlich auch eine verdiente Anerkennung finden! *C. R.*

— *Schülermusikvereinigungen.* Wir werden um Aufnahme folgenden Schreibens ersucht: Angeregt von Ihrer Notiz in No. 23 des vorigen Jahrgangs unter „Kunst und Künstler" und zugleich zu weiterer Bekanntgabe, um eventuell die behördliche oder breitere Aufmerksamkeit auf solche unterstützungsbedürftige Schüler-Kunstbestrebungen allmählich anzuregen, um vor allem auch einen Gedankenaustausch aller bisher an Gymnasien usw. schon eingeführter Musikvereinigungen zu ermöglichen, teile ich mit, daß auch am Königl. Gymnasium zu *Kreuzburg a. S.* Schüler von der Prima bis zur Tertia herab sich zwanglos zur „Musikvereinigung" zusammengeschlossen haben. Gelegentliche Kritiken in Form von Diskussionen usw. wurden gekrönt von einer Schüleraufführung — wenn auch von mir beaufsichtigt und beraten, so doch unter eigner Leitung —, deren Einnahme einen unterstützenden Fonds für Schülerfahrten nach Weimar begründete. Auch Instrumente, die seltener gespielt und deshalb in Privatbesitz weniger zu treffen sind, werden angeschafft. Das nächste Konzert findet wieder in der Aula des Königl. Gymnasiums kommenden November statt. Das letzte Konzert war bis auf den letzten Platz besucht trotz Ausschlusses der unteren Klassen bis Obertertia. — Ich bitte Sie, wenn möglich, noch meine Meldungsaufforderung an ähnliche Einrichtungen und Bestrebungen hinzuzufügen.

*Hering*, Königl. Gymnasialgesanglehrer.

— *Der Plagiator Fritz Hahn.* Wie seinerzeit mitgeteilt, hat der Grazer Komponist Pepo Marx den in einem Stift bei Wien als Musiklehrer lebenden *Fritz Hahn* als Plagiator entlarvt, der Beethovenkompositionen für eigene Schöpfungen ausgab. Bald darauf hatte der Hofopernsänger Schittenhelm die Entdeckung gemacht, daß alle von Hahn angeblich komponierten Stücke gedruckten Werken des Komponisten Joseph Rheinberger auf ein Haar gleichen. Hahn wurde dadurch in Oesterreich unmöglich. Nach einer Weile wiederholte sich das Spiel in München, wo wieder durch Schittenhelm festgestellt wurde, daß Hahn abermals Rheinbergersche Werke als eigene ausgab. Nunmehr machte ein Newyorker Verleger den Musikalienverlag Rob. Forberg in einem Schreiben darauf aufmerksam, daß Hahn unter dem wohllautenden Namen *Raphael* den Newyorker Verlegern Kompositionen anbot, die wahrscheinlich von Rheinberger herrühren. Darauf richtete der Verleger an Rob. Forberg und an den Hofopernsänger Schittenhelm ein Schreiben, in dem er erklärte, es wäre wünschenswert, wenn die Presse neuerdings auf den Schwindler aufmerksam gemacht würde. — Wo bleibt das Gesetz gegenüber solchem Schwindel?

— *Musikhistorischer Fund.* Der Schweriner Hofkapellmeister Prof. Kähler hat in der großherzoglichen Bibliothek zu *Schwerin* eine größere Anzahl unbekannter Opern des überaus fruchtbaren Hamburger Komponisten und Theaterdirektors *Reinhard Keiser* (1674—1739) gefunden.

— *Von den Tonkünstlervereinen.* Seinen Bericht über das 58. Vereinsjahr sendet uns der Tonkünstlerverein zu *Dresden*, erstattet vom Vorstande.

— *Preisausschreiben.* Der Deutsche Bühnenverein teilt mit: Da neuerdings wiederum vielfach Wünsche laut geworden sind, daß der Termin für das Preisausschreiben des „*Don Juan*" noch einmal verschoben werden solle, hat sich das Preisrichterkollegium entschlossen, diesem Wunsche nachzugeben und nunmehr den Termin endgültig auf den 31. Dezember 1912 festgesetzt.

— *Preisverteilung.* Das von dem Bühnenverlag Ahn und Simrock (Berlin) erlassene Preisausschreiben für einen Operntext hat einen Einlauf von 300 Manuskripten ergeben. Die Preisrichter haben den Preis von 5000 M. einstimmig dem Manuskript „Die Schmiede von Kent" von Dr. *Ralph Benatzky* in München zuerkannt. — Das diesjährige Felix Mendelssohn-Bartholdy-Staatsstipendium für Komponisten ist dem Studierenden der Königlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin, Komponisten *Georg Fränkel*, verliehen worden. Das Staatsstipendium für ausübende Tonkünstler wurde der Studierenden des Konservatoriums der Musik in Köln, Violinistin *Jenny Kitzig* zuerkannt.

* * *

## Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Bei der Uraufführung der „Ariadne auf Naxos" in Stuttgart haben Dr. *Richard Strauß* die Große Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Ordens der württembergischen Krone, *Max Reinhardt* sowie *Hugo v. Hofmannsthal* dieselbe Medaille am Bande des Friedrichsordens, Direktor *Edmund Reinhardt* am Deutschen Theater in Wien das Ritterkreuz zweiter Klasse des Friedrichsordens verliehen bekommen.

— *Caruso* hat bei einem Hofkonzert in *Potsdam* vom Kaiser den Roten Adlerorden 3. Klasse mit der Krone persönlich überreicht erhalten.

— Musikdirektor *Karl Hirsch* in Nürnberg, der sich um das Zustandekommen des Deutschen Sängerbundesfestes außerordentliche Verdienste erworben hatte, ist die Prinzregent-Luitpold-Medaille in B r o n z e hiefür verliehen worden. (In S i l b e r hätte diese dem Künstler unstreitig zuerkannt werden müssen.) Herr Hirsch lehnte dankend die Annahme der bronzenen Auszeichnung ab. *S. F.*

— Kapellmeister *Robert Laugs* aus Hagen, der des öfteren Richard Strauß in der Direktion der Symphoniekonzerte der Berliner Kgl. Hofkapelle vertreten hat, ist von 1913 an für die *Berliner* Hofoper verpflichtet worden.

— *Selmar Meyrowitz* ist den *Münchner* Hofbühnen als Hofkapellmeister verpflichtet worden.

— *Max Fiedler* ist nach dreijähriger Abwesenheit von Boston, wo er die Symphoniekonzerte leitete, nach Deutschland zurückgekehrt und hat sich in *Berlin* niedergelassen. Fiedler will seine Tätigkeit mit zwei Brahms-Konzerten am 14. und 28. November aufnehmen.

— *Arnold Schönberg* soll nun doch einem Rufe als Kompositionsprofessor an die Wiener Akademie gefolgt sein. In Wien ist er mit der Beendigung seines Mimodramas „Die glückliche Hand" beschäftigt.

— *Thomas Koschat*, der Gründer des Koschat-Quintetts und Komponist vieler volkstümlicher Lieder, geht jetzt nach 47jähriger Tätigkeit an der Wiener Hofoper in Pension.

— Das in Prag II befindliche Geigenbau-Atelier des Herrn *Lantner* konnte in diesen Tagen auf ein 50jähriges Bestehen zurückblicken. Der Besitzer entstammt einer alten Geigenbauerfamilie, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, ihren Beruf als Familientradition auszuüben.

— *Wilhelm Kuhe*, der Komponist und Konzertorganisator, ist im 80. Lebensjahr in London gestorben. Er war in Prag geboren und lebte seit 1845 in London. Er führte in England die Patti, Jenny Lind, Christine Nilson und alle großen Sängerinnen seiner Generation ein. Alljährlich inszenierte er auch ein Musikfest in Brighton.

— Wie nach Schluß der Redaktion gemeldet wird, ist der Komponist *Edgar Tinel* gestorben.

# Besprechungen und Anzeigen



## Neue Klavierstücke zu zwei Händen.

**E. Söchting,** op. 124 No. 2: *„Rosenlied“* 75 Pf. (l.—m.). Verlag *Schuberth & Co.* Ein natürlich klingendes, melodiöses, liedförmiges, getragenes Unterhaltungsstück, geeignet die Freude am Klavierspiel zu mehren.

**E. Baeker,** op. 33: *„Frohe Jugend“*, 10 kleine Klavierstücke in 2 Heften à 1.80 M. (l.—m.). Verlag *Pabst.* Tüchtige und gehaltvolle Stücke, nicht ohne Frische der Motive, aber völlig farblos und dünn in der Harmonie, da immer nur 2—3stimmig. Bessere Spieler werden solch einfache Kost heutzutage nicht mehr mögen. Wir würden darum die Stücke gerne für den Jugendunterricht empfehlen, dem sie offenbar bestimmt sind und gute Dienste leisten könnten, wenn sie mit Fingersatz bezeichnet wären. „Nun“, sagt mancher, „das ist kein Hindernis. Jeder Lehrer kann ihn den Schülern selbst machen und hinschreiben.“ Wohl, aber wer unterrichtet, weiß, daß man damit gleich sehr viel Zeit vertrödelt.

**C. H. Döring,** op. 312 (!): *6 leichte Klavieretüden* (l.—m.). Verlag *Schuberth & Co.* Frische, hübsche Vortragsstückchen, klangreicher als die vorigen, gut befingert, eine Ergänzung zu trockenen, technischen Studien. — Der Druck ist sehr schön und groß.

**R. Wintzer,** op. 22, 1: *Präludium und Fuge über das Volkslied „Ein Männlein steht im Walde“* 80 Pf. (m.). Verlag *Pabst.* Ein glücklicher Gedanke, ein so ohrenfälliges Motiv zu benützen und kunstvoll durchzuführen! Beim Spielen des opusculums erkennt man, daß selbst Fugen höchst amüsant zu spielen und zu hören sind, wenn auch das (sinnliche) Ohr und nicht bloß der Geist auf seine Rechnung kommt. Leider haben die beiden entzückenden Stückchen keinen Fingersatz.

**Christ. Sinding:** *Jugendbilder*, 10 mittelschwere Klavierstücke, op. 110: 2 Hefte à 3 M. netto. Verlag *Simrock.* Wir freuen uns, unseren Lesern vom Erscheinen mittelschwerer Stücke dieses so klang- und gehaltvoll schreibenden Norwegers Mitteilung machen zu können. Seine sonstigen Klaviersachen sind meist zu schwer, als daß sie einem größeren Kreis von Spielern zugänglich wären. Leicht sind die vorliegenden gerade auch nicht, aber trotz einer gewissen Einfachheit des Satzes doch harmonisch und melodisch reich genug, um auch hohen Ansprüchen zu genügen. Gedanken und Spielarten sind mannigfaltig, sehr eingänglich, klaviermäßig, wandeln figural und inhaltlich in den Fußtapfen des Romantikers Schumann (besonders No. 2 und No. 4), ohne jedoch in harmonischer Beziehung die Fortschritte der neueren Zeit ganz zu ignorieren. Eine leichte, norwegische Färbung zeigen das schöne und edelempfundene 6. Stück „Des Abends“ und die weitgriffige, prächtige Humoreske (No. 7), die ebenso wie No. 10, „Feier“, förmliche Klangmassen ausströmt.

**Ray Coelho:** *Bouquet* 4 Fr. (m.). Verlag *Raabe & Plothow, Berlin.* Rosen, Passionsblumen, Immortellen, Nelken, Mohnblumen und Maßliebchen präsentiert uns der Spanier mit dem berühmten Malersnamen zu einem schönen Strauß gebunden, und wir nehmen sein reiches Geschenk mit warmer Anerkennung entgegen. Die 6 Klavierstücke verraten den Neuromantiker, der sich mit der Widmung selbst als Schüler Humperdincks bekennt. Er hat seinem Meister das Schwelgen in Harmoniereichtum glücklich abgeguckt und hat ihn in der Modernität schon überflügelt. Auch eine pathetische Ader und Sinn für das Stimmungsvolle offenbart sich in diesen interessanten Tonblumen. Am eingänglichsten sind die Nummern 1 und 2, 4 und 5.

**Böckedal-Barfod,** op. 24: *Prélude* 1.20 M. Verlag *Hansen.* Ein dankbares, auch zum Konzertvortrag sich eignendes Stück, nordisch kraftvoll, harmonisch einfach, aus einem Hauptmotiv gearbeitet.

**Boghen:** 3 *paesaggi musicali* (deutsch: musikalische Landschaftsgemälde), II. Serie à 1.30 M. Verlag *Carisch & Jänichen.* No. 4 „Dämmerung“, No. 5 „Nachts“, No. 6 „Gondelfest“. Name und Stil lassen vermuten, daß dieser Italiener deutsches Blut in seinen Adern hat. Gleich den früher besprochenen der I. Serie haben auch diese Stücke viel Stimmung, sind von tiefem künstlerischem Ernst durchdrungen, gediegen und reich im Satz. Ein Schwelgen in langen, melodischen Linien, in „rhythmischer Kontrapunktik“ zeigt sich auch hier, nur ist das motivische Knochengerüste kräftiger als in der früher veröffentlichten Folge. Das „Gondelfest“ ist robuster als die zarten Stücke No. 4 und 5.

**Selim Palmgren,** op. 31: *Finnische Rhythmen* 2.50 M. (m.—s.). Verlag *Hansen.* 5 rhythmisch packende, eigentümlich harmonisierte, auch vor barocken und harten Klängen nicht zurückschreckende, tanzartige Stücke, die zum Teil auf volkstümlichen Motiven aus Finnland sich aufbauen. Um nicht abgeschreckt zu werden, beginne man mit No. 5, „Westfinnischer Tanz“, lasse No. 4, „Menuett-Valse“, darauf No. 2, „Menuett“, folgen; dann erst wage man sich an den „Karelischen Tanz“ und zuletzt an No. 3, „Das böse Gewissen“, das mitten im Wirbel des Ballsaals sein mahnendes Haupt erhebt und durch das obstinate, pochende *d* versinnbildlicht wird. *C. Knayer.*

* * *

**Alexander Eisenmann:** *„Elementartechnik des musikalischen Vortrags“.* Verlag von *Albert Auer, Stuttgart.* Mit dem zweiten Bändchen von *Auers* Taschenbuch für die Musikwelt hat der Verleger einen sehr glücklichen Griff getan, denn der Verfasser, als geschätzte Lehrkraft am Stuttgarter Konservatorium mitten in der Praxis stehend, hat es in ausgezeichneter Weise verstanden, die in gewissem Sinne allerdings berechtigte Behauptung, Vortragskunst sei nicht lehrbar, durch die Tat zu widerlegen. In überaus leicht verständlicher Sprache und einer Menge anschaulicher Beispiele werden diejenigen Grundregeln und Darstellungsmittel des Vortrags gezeigt, die auf dem Wege des Verstandes übermittelt werden können. Das Büchlein läßt also über die Grenzen der Lehrbarkeit keinen Zweifel. Es ist aber überhaupt mehr lehrbar, als man gemeinhin glaubt und als der Durchschnitt der Lehrer zugeben kann, z. B. selbständiges Takthalten (Taktlesen), richtige Pedalbehandlung, das Vibrato und einzelne schwierigere Stricharten bei Streichinstrumenten, und so wird hoffentlich auch dieses Büchlein recht vielen Wißbegierigen die Augen darüber öffnen, daß hinter dem „Spielen mit Gefühl“ nicht bloß undurchdringliche Geheimnisse stecken, sondern ein guter Teil reines, also erlernbares Wissen. Die Lehrbarkeit der Vortragskunst wird aber erheblich erschwert durch die Mangelhaftigkeit der Vortragsbezeichnungen. Mit der Anwendung der Legato- und Artikulationsbogen als Phrasenbogen wurde eine Zweideutigkeit geschaffen, die unheilvoll wirken muß, solange ein Bogen verschiedene Bedeutung haben kann und solange die Komponisten und Verleger es meistens nicht einmal für notwendig halten, auf die Art der Bogenanwendung besonders hinzuweisen, die infolge von falschen Anwendungen durchaus nicht immer sofort erkennbar ist. Jeder Zweifel bezüglich der Bedeutung und Richtigkeit der Bezeichnungen müßte ausgeschlossen sein. Wann endlich werden wir eine einheitlich geregelte Tonschrift, eine Rechtschreibweise haben, die alles andere als falsch brandmarkt? Die Abhandlungen über Artikulieren und Phrasieren enthalten nicht bloß Hinweise auf bestehende Mängel, sondern auch recht bemerkenswerte Vorschläge zur Abhilfe, die indessen etwa im Sinne von Theodor Wiehmayer noch einfacher gestaltet werden könnte, der den Bogen nur noch als Haltebogen und als Legatobogen zum Zwecke der Artikulation anwendet. Einfache und doppelte Trennungsstriche oder Komma und Punkt genügen völlig zur Bezeichnung der Phrasierung. Vor Umgehen dieser einfachen Mittel durch Zerreißen des gewohnten Notenbildes z. B. statt muß aber, wie überhaupt vor allem, was das Lesen erschweren kann, gewarnt werden. Das Bändchen ist vortrefflich geeignet, den Schüler nicht bloß zum Nachahmen und Nachfühlen, sondern auch zum Denken zu erziehen, und verdient wärmste Empfehlung und weiteste Verbreitung. *Otto Gasteyger, Stuttgart.*

* * *

**Sonatinen für Harmonium,** komponiert von *S. Karg-Elert* op. 14. *Carl Simon Musikverlag, Berlin* 1. G dur (2.50 Mk.), 2. e moll (2.50 Mk.), 3. a moll (3 Mk.). Die leicht ausführbaren melodischen, vorherrschend im alten Stil gehaltenen, aber doch wieder modern-harmonischer Reize nicht entbehrenden Sonatinen sind für einfaches Expressionsharmonium wie für Kunstharmonium mit Doppelexpression geschrieben und haben zugleich pädagogischen Wert.

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 3 bringt etwas ganz Besonderes: das Menuett aus der „Bürger als Edelmann“ (Ariadne auf Naxos) von *Richard Strauß.* Wir sind erfreut darüber, unseren Lesern eine Probe aus dem neuesten Werke Straußens bieten zu können. Der feine Stil dieser Musik läßt sich aus diesem einen Beispiel ersehen.

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart.**
**Schluß der Redaktion am 26. Oktober, Ausgabe dieses Heftes am 7. November, des nächsten Heftes am 21. November.**

# Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage **nicht** erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 24. Oktober.)

**K. P., Bauerntanz.** Wohl Ihr erster Versuch? Wir müssen den ungeschlachten Sprößling ablehnen.

**A. M., W.** Gehen Sie zur Gewinnung einer soliden Grundlage und zur Festigung Ihres Selbstvertrauens nur nach R. Sie kennen unsere Meinung schon längst. Die ausschließliche Beschäftigung mit volkstümlichen Fabrikaten kann unmöglich auf die Dauer befriedigen.

**Kroatien.** „Kennst du das Meer?" ist nicht überall einwandfrei im Begleitsatz. Im übrigen haben Sie sich redlich Mühe gegeben, das Lied recht temperamentvoll zu gestalten. — Krankenkassen gibt es wohl auch in Oesterreich; Sie müssen sich eben erkundigen. Eine Pensions- und Sterbekasse hat z. B. der Allg. Deutsche Musikerverband (Sitz: Berlin; Zentralbureau: N. Chausseestr. 131).

**Fr. Schl., Egg.** Sie haben ohne Zweifel Begabung. Sie kennen die kleineren Versehen Ihrer Erstlingsarbeiten, mögen sie aber nicht korrigieren. Und da sollen wir nun kritisieren?

**W. T—dorf, N—chen.** Schauerliche Nebelgebilde Ihr Frauentanz und Ihre Trauerphantasie. „Ich erhoffe von beiden Stücken die Anerkennung, daß sie einer tief liegenden edlen Quelle entsprungen sind." Wir finden diese Ansicht reichlich entschuldigt durch Ihr Bekenntnis von Ihrer Unwissenheit in der Kompositionslehre.

**Troubadour.** Wenigstens ein Versuch. Aber „der Kahn Ihrer Phantasie" scheint ebenso schwach wie „das Meer Ihrer Gedanken" klein zu sein. Oder fehlt es nur am positiven theoretischen Wissen?

**W. Sch. 170.** Zwei welke Blättlein. Aber es ist ja Herbst. Vielleicht zeigt der Baum Ihrer musikalischen Erkenntnis im nächsten Frühjahr einige frische Triebe.

**Frz. T—dorff, L.** Kunst ist Verklärung der Natur. Ihre Herbststimmung hat weder Farbe noch Duft und will doch des Herbstes goldenen Hauch, wie er vorbei auf leuchtenden Schwingen zieht, besingen.

**A. b.** In Ihren Darbietungen klingt eine gefühlskräftige Note. Auch die Technik zeigt sich schon einigermaßen entwickelt. Gegen eine Verwendung im engen Bekanntenkreis ist nichts einzuwenden.

**V. Pr., Neustr.** Unbeholfen und unbedeutend. Das Notturno hat öde Strecken; die Introduktion verspricht nichts Gutes.

**R. Sch. in A.** Sie müssen sich kürzer fassen. Das Koch'sche Pastorale, an das sich Ihr Stück anlehnt, hätte Ihnen auch vorbildlich in der Form sein sollen. Sie verlieren den Überblick, und was Sie von gewissen Punkten an bieten, ist geistloser Zwirn.

**Lyrik.** Gute Anläufe, unvollkommene Ausführung. Und ach, das arme Vögelein Nachtigall! „Furcht gebietet ihm zu schweigen, denn so laut ist's ringelrum."

**A. W. V.** Lassen Sie auf „nehmen" den Baßton d durch den ganzen Takt liegen. Im drittletzten Takt muß das zweite Achtel im 1. Baß statt a g heißen, sodann ist das nachfolgende b zu streichen. Wenn Sie zu Anfang mit Auftakt einsetzen, warum dann nicht auch in der Fortsetzung, da ja die metrischen Verhältnisse des Textes fortlaufend gleichartig sind?

**H. Steiner, Stuttg.** Ihre 7 Charakterstücke für Klavier sind gediegen und gefällig und verdienen empfohlen zu werden.

**J. K. B.** Den Dilettanten haben Sie noch lang nicht überwunden. „O ahntest Du" ist schlecht deklamiert. Den lyrischen Stücken fehlt die Lyrik; trotz der Titel nirgends ein greifbarer Kern. Sie lassen den geweiteten Gesichtskreis, sowie das feindisziplinierte künstlerische Empfinden vermissen. Beides läßt sich eben nur durch fortgesetzte Studien erlangen.

**O. S.** Gadow in Hildburghausen; Verlag des Traktathauses in Bremen; Schweers & Haake in Bremen; Ch. Fr. Vieweg in Berlin—Großlichterfelde; Heinrichshofen in Magdeburg.

## Für Gesang und Klavier.

**V. Goller:** „*Daheim*", 10 Lieder für eine Singstimme mit Klavier- (Harmonium-) Begleitung, op. 69 (3 M.). Verlag von *Anton Böhm & Sohn, Augsburg* und *Wien*. Das ist köstliche Hausmusik nach Form und Inhalt: Frühlingshoffen, Liebesglück, häuslicher Friede, Mutterfreuden, ein schönes Innenleben offenbart sich in diesen Tönen, die herzansprechend, gesund und, melodisch wie harmonisch, voll feiner Züge sind. Hier und da scheint der Schatten Ed. Griegs, auch H. Wolfs vorüberzuhuschen, aber dem Gesamteindruck nach ist es des Komponisten eigenstes Erleben, was diesen Zyklus vom ersten bis zum letzten Lied so liebenswürdig erscheinen läßt, daß man den Mann persönlich kennen möchte, der so fein, so einfach wahr und natürlich zu komponieren versteht.

**Joh. Slunicko:** „*Mädchensommer*", für eine Singstimme und Pianoforte, op. 80. Verlag von *A. Böhm & Sohn, Augsburg* und *Wien*. Eines Mädchens Liebe und Leid gibt dieser Zyklus ergreifenden Ausdruck in zehn eng verbundenen Gesängen, in denen die Singstimme zu einer vielsagenden Klavierbegleitung mit schönem, naturwahrem Ausdruck deklamiert. Der Höhepunkt des Ganzen scheint uns da zu liegen, wo die leidenschaftlich erregte Seele Orgelklänge vernimmt, die ihr Ruhe und Frieden verheißen. Die Tonsprache und harmonische Einkleidung ist von vornehmer Einfachheit, ansprechend und wirkungsvoll ohne jede Künstelei.

**M. Hirblinger:** „*Wanderzeit*", ein Zyklus von zehn Gesängen aus K. Stielers „Wanderzeit" für eine Singstimme und Pianoforte", op. 2 (3 M.). Verlag von *A. Böhm & Sohn, Augsburg* und *Wien*. Nicht bloß rezitierende, sondern von lyrischem Schwung und jugendlicher Begeisterung getragene Gesänge bietet uns der Komponist in diesem Zyklus, der durch eine wirksame, fein ausgearbeitete Klavierbegleitung, charakteristischen Ausdruck und innere Einheitlichkeit sich empfiehlt. Viel Wärme der Empfindung atmet der erste und dritte Gesang, gut getroffen ist der Ton des alten Nibelungenliedes, fein und anmutig klingt der Gesang „Am Bache". Im übrigen herrscht die düstere Stimmung vor, deren Wiedergabe aber nie zu naturalistisch wirkt, weil stets die Schönheitslinie eingehalten ist. *Dr. A. Schüz.*




Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

# NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG

Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark.

1913 Heft 4

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.


**Inhalt:** 

## Zur Textfrage von Mozarts „Don Juan“.

**(Zugleich eine Entgegnung.)**

**Von ERNST HEINEMANN (Berlin).**

SEITDEM der deutsche Bühnenverein ein Preisausschreiben für die beste deutsche „Don Juan“-Uebersetzung erlassen hat[1], ist der Streit um die Textfrage zu Mozarts Meisterwerk von neuem entbrannt. Und das ist gut so. „Es sei, daß noch durch keinen Streit die Wahrheit ausgemacht worden, so hat dennoch die Wahrheit bei jedem Streite gewonnen.“ Unnötig zu sagen, daß der, von dem diese Worte stammen, den Streit um die Sache meinte, die, wenn sie im Eifer des Gefechtes von der einen Seite vergessen wird, von der anderen um so mehr beachtet werden sollte. Welcher Art auch die Motive sein mögen, die bei manchen Streitfragen mit unterlaufen, ewig wahr bleibt doch Lessings Wort, „daß die Menschen noch über nichts in der Welt einig sein würden, wenn sie noch über nichts in der Welt gezankt hätten.“

Wenn ich in dieser Weise dem Streite das Wort rede, war ich doch überrascht, als ich vor einiger Zeit aus diesem Anlasse einen Musiker, dem Anscheine nach einen von den Neuesten, in voller Waffenrüstung auf mich einstürmen sah, mit der Behauptung, daß eine von mir vor einigen Jahren verfaßte „Don-Juan“-Uebersetzung nicht mehr und nicht weniger als „alle typischen Uebersetzersünden“ enthalte. Ich war überrascht, dieses Urteil in derselben Zeitschrift[2] zu finden, in der noch wenige Jahre vorher (1905) wörtlich zu lesen war, daß ich den Text „poetischer und verständiger gestaltet“ hätte; die meiner Arbeit das Zeugnis ausstellte, „daß sie auf die Musik Mozarts weitgehende Rücksicht nimmt“, die sie als „eine sehr ernste und glücklich gelungene Arbeit“ bezeichnete, „die es verdient, daß sich Kapellmeister und Regisseure eingehender mit ihr befassen“; die (1906) von ihr zu sagen wußte, daß sie sich durch „vorzügliche Deklamation“ usw. auszeichne und deren Herausgeber mich zur Mitarbeiterschaft für sein Mozart-Heft (!) einlud. In eben dieser Zeitschrift, in der noch vor wenigen Jahren meine Uebersetzung als eine ernste und gelungene Arbeit, die auf Mozarts Musik weitgehende Rücksicht nimmt, allen Regisseuren und Kapellmeistern auf das angelegentlichste empfohlen wurde, werden ihr, einige Jahre später, alle typischen Uebersetzersünden angehängt! „Seltsam, wenn ich der Bey von Tunis wäre, schlüg' ich bei so zweideutigem Vorfall Lärm.“

Es muß aber wohl auch nichts Kleines gewesen sein, dessen ich mich nach Ansicht des Herrn *Brecher* schuldig gemacht habe. „Wenn die Kunst abwärts geht,“ so lautet das seinem Artikel vorangesetzte Leitmotiv, „so tragen daran meist die Künstler selber schuld. Denn bestochen und hingerissen durch vorübergehende äußere Erfolge, erniedrigen sie sich, dem frivolen Geschmack und Instinkt der Menge nachzugeben!“ Mich überläuft's! Mit einer „Don-Juan“-Uebersetzung den frivolen Instinkten der Menge nachzugeben — o schaudervoll, höchst schaudervoll! Wer kann nach diesem Attentat auf Mozarts „Don Juan“ noch ruhig schlafen, wer ohne Sorge an die Zukunft der deutschen Kunst denken! Und wie erklingt erst das Lied vom braven Mann, der durch sein entschlossenes Zugreifen die deutsche Kunst vor dem drohenden Untergange gerettet hat!

Wer wird es einem Uebersetzer, dem solche schwarzen Pläne zugeschrieben werden, verdenken, wenn er zu dieser Frage gleichfalls das Wort erbittet, namentlich wenn seine Arbeit als Ausgangspunkt für eine Untersuchung dient, die ihren Verfasser wichtig genug dünkt, um sie auch als Broschüre unter dem Titel „Opernübersetzungen“ einem geneigten Leserpublikum zu übergeben. Man sieht: es gibt Leute, die nicht imstande sind, auch nur das Thema richtig zu bezeichnen, über das sie schreiben wollen, und die gleichwohl den unwiderstehlichen Drang zum Schriftsteller in sich spüren. Hätte Herr Brecher seine Schrift Opern**text**übersetzungen genannt, oder Operntexte, oder Textübersetzungen, so wäre nichts dagegen einzuwenden gewesen; aber Opernübersetzungen ist natürlich Widersinn, da Opern nicht übersetzt werden. Mit Unrecht beruft sich daher Herr Brecher auf das „Goethesche“ Wort von der „gebildeten Sprache, die für dich dichtet und denkt“, zumal dies „Goethesche“ Wort nach den mir vorliegenden Ausgaben die Eigentümlichkeit hat, von *Schiller* zu sein. Derartige kleine Scherze, die, um mit Herrn Brecher zu reden, auch „bei Dinersgesprächen“ vorkommen sollen, nehmen sich besonders vorteilhaft aus. In jedem Falle kann der Titel nicht gerade als eine Empfehlung einer „kunsttheoretischen Betrachtung“, wie er seine eigene Arbeit selbstgefällig bezeichnet, angesehen werden.

Die Bedenken des Kritikers bewegen sich in einer doppelten Richtung: sie betreffen die Grundsätze wie die Art der Ausführung der Uebersetzung; nach beiden Richtungen

[1] Wie gemeldet, ist der Endtermin für die Ablieferung bei der Wichtigkeit der Frage noch einmal verlängert worden, und zwar bis zum 31. Dezember 1912.

[2] Die Musik.

teilt er auch seine eigenen Anschauungen mit. Da er indessen, wie die nachstehenden Ausführungen zeigen werden, seine eigenen Ergebnisse zum Schlusse selbst widerruft, so läge im Grunde überhaupt kein Anlaß vor, sich mit ihnen zu beschäftigen, wenn sie nicht, wie schon erwähnt, einen erneuten Anstoß böten, zu der Frage grundsätzlich Stellung zu nehmen. Das soll nunmehr in dem Nachstehenden, als eigentlicher Zweck dieser Darlegung, geschehen. Zuvor jedoch noch eine kurze Anmerkung über die Art, wie er sich mit der für ihn etwas unbequemen Tatsache der bisherigen Bühnenaufführungen meiner Arbeit abfindet, eine Tatsache, die er frischweg damit erklärt, daß die für die Aufführung maßgebenden Persönlichkeiten, wie er sagt, „dieser Materie nicht weiter nachgedacht haben". Leider läßt diese Behauptung, mit deren Begründung sich ihr Urheber nicht weiter aufhalten zu sollen glaubte, gerade das unerklärt, was sie zu erklären hätte: warum wohl bei der großen Auswahl von „Don-Juan"-Texten dieses angebliche „Nichtnachdenken über die Materie" zur Annahme gerade m e i n e s Textes geführt hat? Was konnte bei der überreichen Auswahl von Texten die Bühnen nur veranlassen, sich der wahrlich nicht geringen Mühe einer textlichen Neueinstudierung zu unterziehen, statt den so bequemen, auch von Herrn Brecher eingeschlagenen Weg einer gut eingeführten Uebersetzung zu beschreiten? Die Gedankenlosigkeit, die hier den Erfolg erklären soll, pflegt mit der Trägheit Hand in Hand zu gehen und bevorzugt daher gerne eingeführte Uebersetzungen, sie verneigt sich gern vor einem klangvollen Namen und begünstigt darum auch mit Vorliebe Uebersetzungen berühmter Autoren. Allein was konnte die Bühnen veranlassen, sich gerade für die Arbeit eines ihnen bis dahin unbekannten Verfassers einzusetzen? Was hatte ein solcher Verfasser anders zu bieten als die — Sache, und was kann die Bühnen, die sich für die Arbeit eines solchen Verfassers interessieren, hierzu anders bestimmen als die Sache? Doch genug: der Vorwurf der Gedankenlosigkeit, der hier zur Erklärung des Erfolges erhoben wird, fällt mit ganzer Schwere auf seinen Urheber zurück und er gibt gleichzeitig einen Vorgeschmack von der wahrhaft vorurteilsfreien Art der Behandlung des Themas, die nicht allein die Arbeit, sondern auch diejenigen, die dafür eingetreten sind, einfach summarisch zu verdächtigen sucht, und von der im nachstehenden gleich einige weitere Proben gegeben werden sollen.

* * *

Das erste Erfordernis jeder Uebersetzung lautet: Treue gegen das Original. Nun ist das Original hier eine Dichtung, und zwar eine Operntextdichtung, aus der Mozarts Werk, die Musik, hervorgegangen ist; folglich muß auch die Uebersetzung, die dem Originale entsprechen will, wiederum eine Dichtung sein, deren Beschaffenheit diese Eigenschaft des Originals: die Mozartsche Musik aus sich heraus entstehen zu lassen, besitzt. Das ist auch der Sinn der Mozartschen These, daß die Poesie die gehorsame Tochter der Musik sein müsse — eine These, die also von einem Operntexte erstens die Eigenschaft der Poesie und zweitens die Eigenschaft des Gehorsams gegen die Musik fordert. Der Grund, warum Mozart die P o e s i e zur gehorsamen Tochter der Musik machte, ist mit Händen zu greifen: weil die Poesie l o s i g k e i t oder textliche Verschrobenheiten dies niemals sein können, weil diese vielmehr den Ungehorsam gegen die Musik in nicht mißzuverkennender Weise zutage treten lassen. Das zeigt sich gerade bei den allergrößten Meisterwerken und ist auch der Grund, der die Bühnen veranlaßt, Abhilfe zu schaffen. Mit dieser Mozartschen Feststellung ist in Wahrheit das ganze Problem umschrieben. Der Text muß somit auch in der Uebersetzung eine Dichtung, d. h. in sprachlich dramatischer Hinsicht einwandfrei sein, um in d i e s e r E i g e n s c h a f t i n d e r M u s i k v ö l l i g a u f z u g e h e n. Nimmt man hinzu die Rücksicht auf die T r a d i t i o n, auf die geflügelten Worte, so werden damit die wesentlichsten Richtlinien für die Uebersetzung gegeben sein.

Sollte man es für möglich halten, daß es gerade die Forderung der poetischen Beschaffenheit des Textes ist, die Herrn Brecher völlig aus der Fassung bringt? Er wendet sich gleich zu Anfang gegen die von mir in der Einleitung zu meiner Uebersetzung betonte Notwendigkeit, ein der Mozartschen Musik würdiges deutsches Libretto zu schaffen, und folgert daraus (S. 4), daß es mir lediglich darauf ankäme, die Dichtkunst des Uebersetzers neben der Mozartschen Musik „brillieren" zu lassen. Statt aller Widerlegung teile ich den betreffenden Satz aus meiner Einleitung mit, er lautet: „Welch eine Genugtuung für den Uebersetzer, wenn bei einer solchen Oper die Dichtung um des poetischen Selbstzweckes willen bestehen kann, und wenn er gleichwohl das e i g e n t l i c h e Z i e l erreicht: durch eine Uebertragung, die nicht allein in gesangstechnischer, sondern auch in geistiger Hinsicht der Musik anschmiegt, den Künstlern eine von allem Zwange befreite Darstellung des Ganzen zu ermöglichen." Was tut also Herr Brecher? Er teilt, um den Leser mit meinen Intentionen bekannt zu machen, den Satz, der meine Absichten enthält, mit, um von diesem Satze g e r a d e d e n j e n i g e n S a t z t e i l z u v e r s c h w e i g e n, in dem ich das e i g e n t l i c h e Z i e l meiner Uebersetzung angegeben habe. Ich bezeichnete es als das eigentliche Ziel des Uebersetzers, den Darstellern eine von allem Zwange befreite Darstellung des G a n z e n[1] zu ermöglichen, und wiederholte dies obendrein in dem folgenden Satze; Herr Brecher verschweigt gerade diesen Teil des Satzes, um statt dessen einen einzelnen Ausdruck aus dem Zusammenhange des Satzes herauszugreifen und ihm eine Deutung zu geben, die so ziemlich das G e g e n t e i l von dem ist, was ich das eigentliche Ziel der Uebersetzung bezeichnet habe. Diese Methode, aus dem Zusammenhange eines Satzes einzelne Ausdrücke zu entnehmen und damit die Absichten des Gegners ins Gegenteil zu verkehren, ist zwar von jeher nur charakteristisch für ihre Urheber gewesen, aber sie wird hier, wie man sieht, mit einer Naivität gehandhabt, die höchstens ein Lächeln erwecken kann.

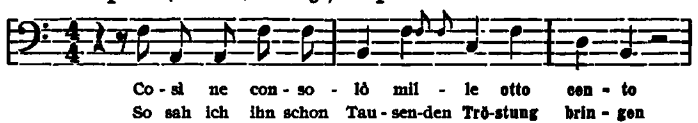
Die Vorstellung, die sich Herr Brecher von meiner Forderung der dichterischen Beschaffenheit des Textes macht, bringt er in der Frage zum Ausdruck: „Bliebe dann der Musik noch genug zu tun übrig, um ihrerseits auch noch den Stoff mit ihren Mitteln auszudrücken, ohne zu äußerlicher Zutat zu werden, zu einem Pleonasmus, wo doch ein solcher niemals die Wirkung verstärkt, sondern abschwächt?" Schlimm, sehr schlimm, daß ein Fachmann eine derartige Frage stellt! Was dem Musiker noch zu tun bleibt, wenn der Dichter bereits a l l e s geleistet hat? fragt Herr Brecher. Darauf will ich ihm mit einem Worte antworten: A l l e s! Ich frage ihn: Haben sich etwa Mozart, Schumann und Schubert in ihren K o m p o s i t i o n e n davon abhalten lassen, a l l e s zu leisten, weil Goethe und Heine in ihren Dichtungen, die doch gewiß um ihres poetischen Selbstzweckes willen geschaffen wurden, b e r e i t s a l l e s geleistet hatten? Nimmt die Musik die Poesie jener Dichtungen nicht völlig in sich auf, macht sie mit den einzelnen Worten des Dichters nicht was s i e will, macht sie sie nicht zu Aggregaten der Musik, kurz, tut sie damit nicht a l l e s, obschon der Poet in seiner Art bereits alles tat? Weiß Herr Brecher nicht, daß der Musiker bei der Vertonung einer Poesie die poetische Form zerschlägt, um mit s e i n e n Mitteln eine vollkommen neue Form, ein gänzlich neues, d. i. musikalisches Gebilde zu schaffen? In diesem Gebilde sind auch die Worte des Dichters ausschließliches Eigentum der Musik geworden, weil eben auch diese im Gesange nicht anders als durch Worte zum Ausdruck kommen kann. Das Instrument der menschlichen Stimme vermag sich, wenn es

[1] Im Original gesperrt.

Gedanken oder Gefühle ausdrücken soll, auch im Gesange nicht anders als durch Worte auszudrücken: folglich sind im Gesange die Worte des Dichters nichts anderes als ein Bestandteil der Musik. Würde der Maler den Goetheschen „Erlkönig" darstellen, so würden die Worte verschwinden, und die alleinigen Ausdrucksmittel des Malers, Farben, würden alles tun müssen. Jeder Künstler hat eben mit seinen Ausdrucksmitteln noch immer alles zu tun, wenn er etwas von einem anderen Künstler übernimmt. Ebenso hat mit einem Operntexte, der in sprachlich-dramatischer Beziehung einwandfrei ist und das leistet, was man von einem Operntexte verlangen kann, der Komponist noch immer alles zu tun. Daß ein solcher Text den Zweck hat, der Musik geopfert zu werden, macht seine poetische Beschaffenheit nicht überflüssig, sondern gerade zur Notwendigkeit, weil eben nur die Poesie, weil nur ein in sprachlich-dramatischer Beziehung einwandfreier Text ohne Störungen mit der Musik verbunden werden kann. Darum nochmals: Der Musiker hat immer noch alles zu tun, auch wenn der Poet bereits das Nötige getan hat. Herr Brecher aber fürchtet, daß der Poet etwas Gescheites zustande bringen könne, weil sonst dem Musiker die Möglichkeit genommen werde, etwas Vollkommenes zu leisten! Es ist die alte Geschichte: Was zum Sprechen zu töricht erscheint, ist auch nach Ansicht des Herrn Brecher gerade ausreichend, um in Musik gesetzt zu werden.

Daß dies in der Tat das Ergebnis der Brecherschen Untersuchung ist, daß dies sein Uebersetzungsideal darstellt, darüber lassen seine wörtlichen Erklärungen auch nicht den geringsten Zweifel bestehen. Er überlegt (S. 9), wie die organische Einheit von Wort und Ton und damit die Verständlichkeit in der Uebersetzung zu erreichen ist und stellt alsdann die folgende wörtliche These auf: „Dies kann einzig und allein geschehen durch eine penibel wörtliche[1] Uebertragung. Diese braucht keineswegs irgendwelchen poetischen Wert zu haben, sie mag sogar ungesungen ungelenk anmuten: Die Uebereinstimmung mit der Musik ist das Ein und Alles, ihr muß alles Dichten und Trachten zunächst gelten. Das Wort sie sollen lassen stahn, nämlich die deutschen Synonyme auf den Tönen, die der Komponist zu den Originalworten setzte." Es ist kaum möglich, einen vollkommeneren Selbstwiderspruch aufzustellen, als es hier geschieht. Ich will den Punkt, ob die Frage einer penibel wörtlichen Uebersetzung berechtigt ist, einmal ganz beiseite lassen, aber wird denn diese Forderung überhaupt erfüllt, wenn zugleich das Recht eines unpoetischen und ungelenken Textes proklamiert wird? Läßt man das Wort „stahn", wenn an die Stelle einer fließenden und poetischen Ausdrucksweise des Originals nach Herrn Brecher unpoetische und ungelenke Sätze der Uebersetzung treten? Besteht etwa die von Herrn Brecher geforderte Uebereinstimmung mit der Musik, wenn mit einer edlen Musik, mit dem Höchsten, was der Genius geschaffen hat, eine unedle, ungelenke Sprache verbunden wird? Glaubt Herr Brecher, daß die Uebertragung in die Worte einer fremden Sprache auch schon eine Uebertragung in eine fremde Sprache genannt werden kann? Erfüllt endlich, frage ich, seine Forderung, die auch einen poesielosen und ungelenken Text als gehorsame Tochter der Musik für zulässig erklärt, auch die *Mozart*sche Forderung, die diese Aufgabe ausdrücklich der Poesie vorbehalten hat? Wenn ich also die Frage nach der Berechtigung einer penibel wörtlichen Uebersetzung ganz beiseite lasse — gerade die Brecherschen Voraussetzungen machen ihre Existenz, wie jeder sieht, von vornherein zur Unmöglichkeit. Wenn man das Wort „stahn lassen" will, so muß man es eben auch tun, aber nicht die Worte einer poetischen Sprache durch unbeholfene ersetzen wollen. Das ist alles andere als Wörtlichkeit, geschweige denn penible Wörtlichkeit. Für diese ist nicht allein das Was? sondern auch das Wie? der einzelnen Worte und ihres Zusammenhanges untereinander das Entscheidende. Aber Herr Brecher bietet nicht allein Theorie, er zeigt auch an einer Anzahl von Beispielen, wie nach seiner Ansicht eine penibel wörtliche Uebersetzung beschaffen sein muß. Ich werde zeigen, daß von diesen Beispielen nicht ein einziges auch nur im entferntesten seiner Forderung einer penibel wörtlichen Uebersetzung entspricht! Nicht eines! Wen kann es daher wundernehmen, wenn er sich zum Schlusse genötigt sieht, seine eigenen Grundsätze wieder preiszugeben! Doch sehen wir uns zunächst einmal seine Beispiele, seine Proben „penibel wörtlicher Uebersetzung" etwas näher an!

1. Beispiel. (I. Akt, No. 3.) Leporello.




Herr Brecher macht es mir wirklich leicht! Otto cento heißt auf deutsch achthundert. Herr Brecher empfiehlt als penibel wörtliche Uebersetzung für achthundert die Worte — — „Tröstung bringen!" Penibler kann man in der Tat nicht sein!

2. Beispiel. (1. Akt, No. 8.) Elvira.




Von Wörtlichkeit, geschweige denn penibler Wörtlichkeit nicht eine Spur! Die deutschen Worte weichen, wie man sieht, durchweg von dem Italienischen ab, und da, wo sich der Sinn dem Urtext nähert, fallen die charakteristischen Substantiva mit den nichtssagenden Pronomina im Italienischen und umgekehrt und noch dazu in schlechtester Betonung (tormenti — meine) zusammen. Für das italienische miei (meine) steht das deutsche „Kummer", für tormenti = Qualen steht „meine", für impara („lerne") als „Synonym" das deutsche „Zähren". Für die Wörtlichkeit genügt es keineswegs, daß dieselben Worte, wie im Urtext, gewählt werden, sondern, wie er es selbst verlangt, daß sie mit den entsprechenden Ausdrücken des italienischen Originals zusammenfallen, mit anderen Worten also an der richtigen Stelle stehen. — An meiner Uebersetzung dagegen tadelt er, daß ich in der zweiten Zeile bei der veränderten musikalischen Stimmung den gleichen Ausdruck wie in der ersten Zeile (O flieh den Missetäter) angewendet habe. Er übersieht, daß der Ausdruck in beiden Fällen im engsten Zusammenhang mit der übrigen Phrase steht und daß sein Inhalt durch diese mitbestimmt wird. Er vergißt ferner, daß der Komponist oft ein und denselben Ausdruck benutzt, um ihn in ganz verschiedener Weise musikalisch wiederzugeben.

3. Beispiel. Erstes Finale (Elvira).




Für „Bisogna aver" (nötig haben) die Worte „seid mutig", für „Corragio" (Mut) die Worte „edle Freunde" — lauter Synonyme, wie sie im Buche stehen!

4. Beispiel. (Rezit. der Rachearie Donna Annas.)




[1] Auch im Original gesperrt.




Dies ist eines der lehrreichsten Beispiele. Herr Brecher tadelt, daß ich für die Schlußworte „Da lui mi sciolsi“ die alte Uebersetzung (mich loszuwinden), die, wie man sieht, die wörtliche Uebertragung des Italienischen ist, also gerade seinen Grundsätzen entspricht, beibehalten habe und das nebensächliche Fürwort „mich“ einer besonders betonten Note unterlegt hätte. Aber zu eben dieser betonten Note steht ja auch im italienischen Original ein gänzlich nebensächlicher Ausdruck, der Ausdruck „da“; die alte Uebersetzung ist somit hier nichts weiter als eine penibel wörtliche Uebertragung des italienischen Originals! Also gerade da, wo eine Uebersetzung seinen eigenen Grundsätzen Rechnung trägt, verlangt er plötzlich, daß man davon abgehen und einen von dem italienischen Urtext vollkommen abweichenden Ausdruck gebrauchen soll! Das Wort „endlich“, das er hier so dringend empfiehlt, entspricht nicht seinen, sondern im Gegenteil meinen Grundsätzen, und ich würde daher nicht den geringsten Anstand nehmen, es an dieser Stelle gutzuheißen, wenn das, was die Donna Anna in der von ihm empfohlenen Uebersetzung „endlich“ tut, zum Unglück nicht — Widersinn wäre! Sie sagt (siehe das obige Beispiel No. 4): daß sie sich durch heftiges Ringen, Sträuben und Entwinden endlich befreite! Man kann sich wohl durch Ringen jemandem entwinden, aber durch Entwinden sich befreien, ist einfach sinnlos, weil der eine Ausdruck: sich befreien, in etwas allgemeinerer Form genau dasselbe sagt wie der andere (sich entwinden). Herr Brecher mag daraus ersehen, daß die einzelnen Worte nicht allein die Aufgabe haben, mit den entsprechenden Ausdrücken des italienischen Originals übereinzustimmen, sondern auch den Zusammenhang mit den übrigen Worten der Phrase aufrecht erhalten zu haben, um keinen Widersinn entstehen zu lassen. Eben darum ist aber auch diese Uebersetzung keine penibel wörtliche, weil eine sinnlose Uebertragung eines vernünftigen Originals unmöglich eine penibel wörtliche Uebersetzung genannt werden kann.

5. Beispiel. (Rezit. der Rachearie Donna Annas.)




Erstens pflegt man zu sagen, er umschlingt mich heftiger, und nicht, er umschlingt heftiger mich; zweitens ist der Ausdruck „mich“ alles andere als ein Synonym für „Così“ (so) und drittens paßt er zur Musik wie die Faust aufs Auge. — Dagegen gefällt es ihm nicht, daß ich dem Ausdruck „m'afferra“ die Worte „zu schwinden“ (zu schwinden droht meine Kraft) unterlegt habe, da dieses, wie er meint, das Gegenteil von der Musik ausdrücke. Dem Wortlaute nach ja — aber woran erinnert sich wohl Donna Anna, wenn sie gerade diesen Ausdruck (zu schwinden) hier gebraucht? Warum schwinden ihr wohl die Sinne? Doch nur, weil sie mit diesen Worten eben desjenigen Vorganges gedenkt, den Mozart und Daponte zum Ausdruck bringen, daß sie von Don Juan umfaßt, gepackt wird! Das allein ist es, dessen sie bei diesen Worten inne wird. Es käme hier also alles auf die Darstellung an, um den Zuschauer zu überzeugen. Indessen gebe ich gerne zu, daß sich der Vorgang im Deutschen auch sehr wohl direkt und ohne Umschreibung wiedergeben läßt, aber nicht in der von Herrn Brecher gewünschten Form.

[1] Hand.

6. Beispiel. (Champagnerarie Don Juans.)




Auch dieses Beispiel kann sich sehen lassen als Muster einer penibel wörtlichen Uebersetzung. Das Wort Piazza („Platz“) wird durch — Mädchen übersetzt, für das Wort „Ragazza“ (Mädchen) wird als penibel wörtliche Uebersetzung „Garten“ empfohlen. Davon, daß sie nicht warten soll, steht im Italienischen überhaupt nichts. Selbstverständlich wird kein Einsichtiger, der nicht an der Vorstellung einer penibel wörtlichen Uebersetzung klebt, an derartigen Umschreibungen Anstoß nehmen. Bedenklich erscheint Herrn Brecher der Anfang meiner zweiten Zeile (Eile zum Städtchen — artige Mädchen usw.). In meiner ersten Ausgabe lautete die Zeile: „Artige Mädchen findst du im Städtchen.“ Vielleicht sagt ihm das mehr zu. Ich glaubte, in Rücksicht auf das Tempo die Aenderung wagen zu dürfen, stelle ihm aber auch gerne die frühere Lesart zur Verfügung.

Sein 7. Beispiel betrifft die Masetto-Arie:




Daß auch hier von einer synonymen Uebersetzung („Braves Weib“ für „cosa molto onesta“, deutsch: eine sehr ehrenhafte Sache!, „Frau“ für „te“) nicht die Rede sein kann, sieht jeder. Durchweg treffen die deutschen Worte mit anderen Worten des Italienischen zusammen. Hierzu kommen die musikalischen Verstöße dieses Beispiels: die beiden Worte „Herr Dich“ klingen wie herrlich, da das „Dich“ musikalisch zu dem Worte „Herr“ (Cavaliere), sprachlich aber zu den folgenden Worten (Sicher macht der gnäd'ge Herr Dich noch zu seiner gnäd'gen Frau) gehört. In meiner Uebertragung vermißt Herr Brecher den Abschluß hinter dem Worte „onesta“. Ich muß ihn bitten, genauer zuzusehen; die Worte „O wie wird's die Gnäd'ge treiben!“ bilden trotz ihres Zusammenhanges mit der folgenden Phrase dennoch einen für sich bestehenden Ausruf, auch ohne das von mir hinzugesetzte Ausrufungszeichen, das Herr Brecher im Interesse seiner Beweisführung eigenmächtig in ein Komma umgewandelt hat.

Im nächsten Beispiele (Ihr geht auf jene Seite hin) spricht er plötzlich seine Zustimmung dazu aus, daß die von ihm empfohlene Uebersetzung das Original übertroffen habe. Ich würde, wenn es wahr wäre, dazu Bravo! sagen — aber wie kommt Herr Brecher, wie kommt ein Befürworter einer penibel wörtlichen Uebersetzung dazu, eine derartige Ueberschreitung gutzuheißen? Er will doch das Wort „stahn lassen!“ Daß das auch hier auch sonst nicht geschieht, beweist schon die Zeile „Das Schwert am Bandelier“ obendrein mit der schauderhaften Betonung der ersten Silbe des letztgenannten Wortes (Bandelier). Daß die alte Uebersetzung hier verbesserungsbedürftig ist, wird niemand bestreiten, aber die von ihm empfohlene Neuerung ist von mehr als zweifelhaftem Werte.

Ich will — der Leser wird mir Dank wissen — mit dem Rest seiner Beispiele summarisch verfahren: In der Champagnerarie wird für die Worte „Senza alcun ordine“ (Ohne jede Ordnung) als penibel wörtliche Uebersetzung „Tanzen laß alle sie“, in der Registerarie werden die Worte „egli ha l'usanza di lodar“ (Er hat die Gewohnheit zu loben) durch „preist er vor allem holde Anmut“, in der Rache-

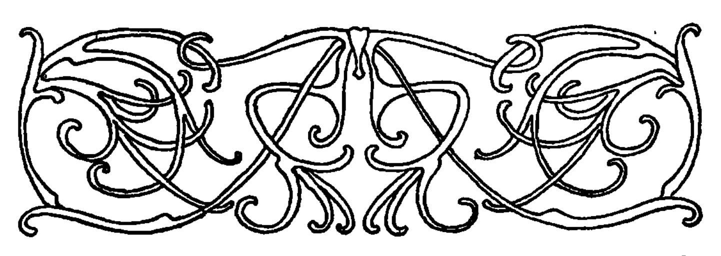
arie die Worte „vendetta“ (Rache) durch „wohlauf denn“, ferner die Worte „la chiede il tuo cor“ (dein Herz fordert sie) durch „wohlauf denn zur Tat“, und endlich im ersten Rezitativ der Donna Anna der Ausdruck „coperto“ (bedeckt) durch „Erkaltet“ als deutsche Textunterlage gewünscht. Wie man sieht — lauter Synonyme, lauter penibel wörtliche Uebersetzungen!

Ich bin in dem Vorstehenden auf die sämtlichen Beispiele des Herrn Brecher aus „Don Juan“ ohne Ausnahme eingegangen, um zu zeigen, wie diese Beispiele die von ihm aufgestellte Forderung einer penibel wörtlichen Uebersetzung verwirklichen. Ohne Ausnahme zeigen sie, daß sie diese Forderung einer wörtlichen, geschweige denn penibel wörtlichen Uebersetzung auch nicht im entferntesten erfüllen, daß sie vielmehr samt und sonders die schärfste Widerlegung dieser seiner Grundforderung bilden! Die Uebersetzung, die er befürwortet und auch zur Einführung gebracht hat, ist somit, wie vorstehend gezeigt, so unwörtlich wie nur möglich, „dafür“ aber, wie er selbst erklärt, literarisch mangelhaft! Wen kann es daher wundernehmen, wenn er nach solchen Beispielen am Schlusse seine eigenen Grundsätze in aller Form selbst wieder preisgibt? Auf S. 146 lesen wir: „Die ideale Grundforderung: die deutschen Synonyme auf die gleichen Originalworte ferner (in den am häufigsten vorkommenden Fällen, wo diese Grundforderung nicht realisierbar ist), die Beachtung usw.“ In der Tat, eine wirklich ideale Grundforderung ist diese Brechersche Grundforderung, die mit ihren „am häufigsten vorkommenden Fällen“ nicht realisierbar ist und die er selbst, wie wir gesehen haben, durch seine eigenen Beispiele in gründlichster Weise ad absurdum geführt hat!

Noch ein letztes Beispiel aus seinem Schatzkästlein: es betrifft den Rezitativschluß, der dem bekannten Duett „Reich mir die Hand mein Leben“ vorangeht, und in dem, wie Herr Brecher sich ausdrückt, eine „heiß-heimliche, lüsterne Stimmung“ der beiden darstellenden Personen (Don Juan und Zerline) vorherrscht. Herr Brecher wünscht dieser Stimmung mit folgenden Worten Don Juans an Zerline Ausdruck zu geben: „Sieh dieses kleine Häuschen, dort stört uns niemand und dort, mein süßes Täubchen, wollen wir uns vermählen!“ Wenn diese Aufforderung Don Juans an das süße Täubchen, sich in dem kleinen Häuschen mit ihm zu vermählen, nicht ihre Wirkung tut, dann mag Don Juan seine Versuche einstellen! — Wir meinen, es käme hier alles darauf an, das charakteristische „là“ des Rezitativschlusses (e là giojello mio) mit dem gleichen Ausdruck des Duetts (la ci darem la mano) in geeigneter Weise wie im Italienischen miteinander zu verknüpfen, ohne die hier unantastbare Tradition preiszugeben.

Was Herr Brecher in bezug auf eine Carmen- und Othello-Uebersetzung sagt, trifft in vielen Punkten zu, aber so berechtigt hier seine Einwände sind, so unbrauchbar sind wiederum seine von ihm selbst vorgeschlagenen Beispiele. Mit Recht beanstandet er z. B., daß die Worte der Desdemona: „Ah! non son ciò che esprime quella parola orrenda“ durch: „Ach ich bin's nicht, was deine Worte mich ruchlos heißen“ übertragen werde, eine zwar sprachlich einwandfreie Uebersetzung, die aber, wie Herr Brecher mit Recht betont, die Musik ganz einfach ignoriert. Wenn er aber statt dessen die Lesart befürwortet: „Ach ich bin's nicht, was ausdrückt dieser gräßliche Name!“ so gibt es für diese Art von Uebersetzung nur eine Bezeichnung: Gräßlich! (Ganz abgesehen davon, daß die Uebersetzung des „orrenda“ durch „Name“ keineswegs zu seiner Theorie einer penibel wörtlichen Uebersetzung paßt.) Vielleicht — ich möchte hier nicht ausschließlich Kritik üben — ließe sich die Stelle in folgender Weise wiedergeben: „Ach, ich bin's nicht, ich bin's nicht, was du mir sagst, ist schrecklich.“ Bis auf die Wiederholung des „ich bin's nicht“, die jedoch den Zusammenhang keineswegs stört, würde diese Uebersetzung auch eine wörtliche sein und den musikalischen Forderungen Rechnung tragen. Für die in dem Brecherschen Artikel erwähnte Stelle aus „Carmen“: „Fais nous grace de tes chansons“ empfehle ich die Worte: „Deine Lieder behalt für dich.“ Gerade dieses Beispiel ist äußerst belehrend; es zeigt, daß gerade die sprachliche Beschaffenheit des von ihm mit Recht beanstandeten Ausdrucks („Keine Lieder will hören ich“) diesen auch in musikalischer Beziehung unbrauchbar macht. Auch im „Don Juan“ wird jeder Uebersetzer, dem es um die Sache zu tun ist, jede vernünftige Anregung nur mit Dank akzeptieren. Die Musik verständlich erhalten, wie es Herr Brecher wünscht, ist die erste und selbstverständliche Pflicht des Uebersetzers; aber die Musik mit Hilfe eines ungelenken und unpoetischen, in Wahrheit also mangelhaften Textes verständlich erhalten zu wollen — diese Aufgabe muß ich Herrn Brecher selber überlassen.

Ich resümiere: Die Uebersetzung muß in Treue gegen das Original vor allem dessen Eigenschaft besitzen, die Mozartsche Musik aus sich heraus entstehen zu lassen. Dazu bedarf es indessen keiner penibel wörtlichen Uebersetzung — wörtlich ist überhaupt nur das Original, die Uebersetzung bringt stets andere Worte —, während andererseits eine ungelenke oder unpoetische Beschaffenheit der Uebersetzung diese von vornherein ungeeignet machen, in jedem Falle aber ihre Brauchbarkeit erheblich einschränken würde. Unzweifelhaft wird der Uebersetzer, wenn die Musik einen bestimmten Ausdruck fordert, dieser Forderung nach Möglichkeit entsprechen müssen. Aber gerade die synonymen Ausdrücke machen in Rücksicht auf ihre eigene Beschaffenheit, sowohl ihrer Silben als auch ihrer Betonung, eine Umschreibung, mithin eine Preisgabe der wörtlichen Uebersetzung oft unerläßlich. So verbietet sich die Uebersetzung des Wortes „Maestosa“ in Leporellos Registerarie durch den synonymen, an sich ganz einwandfreien Ausdruck „majestätisch“, da das deutsche Wort wegen der letzten Silbe („tisch“) im Hinblick auf das plötzliche Aufhören des Orchesters gerade für die Musik durchaus ungeeignet erscheint. In zahlreichen Fällen ist die wörtliche Uebersetzung überhaupt keine Notwendigkeit; z. B. wenn nicht einzelne Worte, sondern ganze Sätze für die Uebertragung entscheidend sind. So ist es für die Wiedergabe völlig gleich, ob die Zeile „keine Ruh bei Tag und Nacht“ wie im Urtext mit „Nacht und Tag“, oder wie im Deutschen „Tag und Nacht“ beginnt, oder ob diese drei Worte, wie im Italienischen zu Anfang, oder wie im Deutschen am Ende der Zeile stehen. Hier kommt es lediglich darauf an, daß der Sinn der ganzen Zeile in richtiger Betonung wiedergegeben wird. Die Forderung Mephistos: „Im ganzen — haltet euch am Worte,“ die in Wahrheit darauf berechnet ist, den Schüler in die Irre zu führen, möchten wir auch für die Frage der Uebersetzung nur mit vorsichtiger Einschränkung angewendet wissen, namentlich wenn sie dazu führt, die sprachlich-dramatische Beschaffenheit des Textes zu gefährden, weil diese, um es nochmals zu betonen, ein Erfordernis der Musik selber ist, in die ein sprachlich unzulänglicher Text niemals restlos aufgehen kann. Ist es doch auch gerade dieser Gesichtspunkt, die sprachliche Beschaffenheit des Textes, der die deutschen Bühnen veranlaßt hat, dieser Frage von neuem näherzutreten.



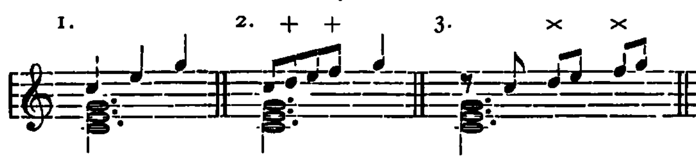
# Tonsatzlehre.

**Von M. KOCH, Kgl. Musikdirektor (Stuttgart).**

(Fortsetzung.)

### Der Durchgang.

**Durchgangstöne** nennt man die Zwischentöne, die sich z. B. zwischen die nachstehenden Akkordterzen der Oberstimme einschieben lassen.



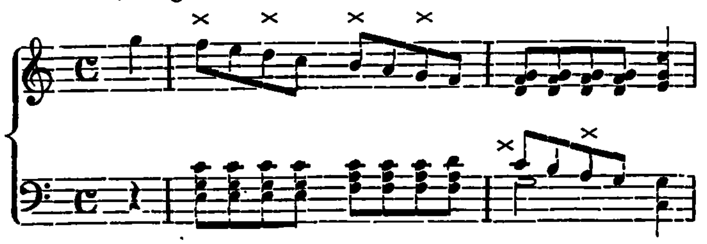

Sie stehen entweder **unbetont,** wie im zweiten Notenbild, oder stehen **betonter als die Akkordtöne,** wie im dritten Notenbild. Im ersten Fall sind es **regelmäßige Durchgänge** (bezeichnet mit einem stehenden Kreuz), im zweiten Fall **Wechselnoten** (bezeichnet mit einem liegenden Kreuz).

Selbst Quartensprünge können durch **durchgehende Noten** ausgefüllt sein, wie dies z. B. im zweiten Tetrachord der von ihrem Tonikaklang begleiteten C dur-Skala geschieht.



Beim Abstieg tritt hier eine Verschiebung der Betonungsverhältnisse ein: die 3 Wechselnoten des Aufstiegs sind nun regelmäßige Durchgänge und der einzige Durchgang wird zur Wechselnote.

Wechselnoten bringen infolge des Hervortretens ihres dissonanten Charakters ein eindringlich-schmiegsames Wesen zum Ausdruck, vergl.:



Durchgangstöne können gleichzeitig auch in zwei Stimmen vorkommen, sei es in gerader Bewegung oder in Gegenbewegung, z. B.:



In den mit $\overset{7}{\mathrm{I}}_1$ und $\overset{7}{\mathrm{II}}_1$ bezeichneten Vierklängen hat die durchgehende Achtelnote der Oberstimme akkordische Bedeutung.

Durchgehende Akkorde:



Bisher war nur von **diatonischen Durchgangsnoten** die Rede. Große Sekundenschritte in einer Stimme geben Gelegenheit zur Verwendung von **chromatischen Durchgängen.** Beispiel:



Die chromatischen Wechselnoten der Anfangstakte in betonter Stellung:

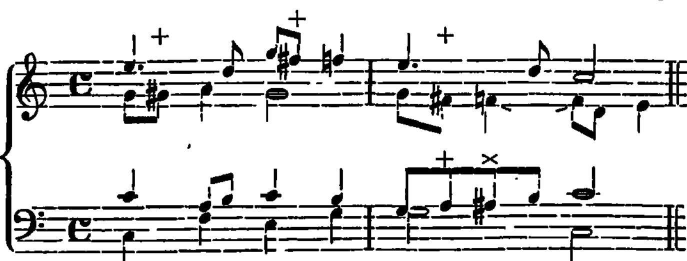


Dadurch entstehen ähnliche Härten, wie man sie auch bei diatonischen Durchgängen zuweilen sogar in Elementarklavierschulen zum Entsetzen der Schüler trifft; vergleiche:



Diese Uebung ist ja korrekt; aber ich halte es für unpädagogisch, sie einem Anfänger, der über die prallenden Dissonanzen darin ein um das anderemal stutz wird und sich vielleicht dadurch zum „Stottern" verleiten läßt, vorzusetzen.

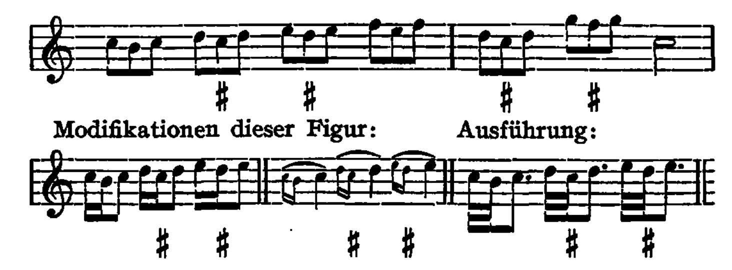
Gehäufte Chromatik klingt heulend und quälend, während vereinzelte chromatische Durchgänge die Intensität des Ausdrucks zu steigern vermögen, wie folgendes Beispiel zeigt:



**Uneigentliche Durchgänge** sind die sogenannten **Neben- oder Hilfstöne**, die in der musikalischen Ornamentik eine so große Rolle spielen. Von den mancherlei Arten ihrer Verwendung seien hier mehrere an einem einfachen Satzbeispiel gezeigt.

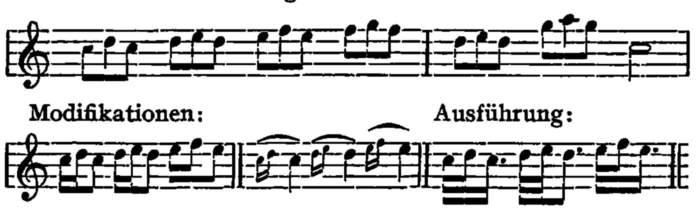


1. Die **untere** Nebennote — entweder die diatonische oder die chromatische — tritt zwischen einen Accordton und dessen Wiederholung:



In der Verzierungslehre nennt man den schnellen Wechsel der Hauptnote mit der **unteren** Nebennote **Mordent.** Zeichen hiefür: ∿. Früher wurde der untere Nebenton stets leitereigen genommen; die moderne Musik gibt dem chromatischen Nebenton den Vorzug.

2. Die **obere** Nebennote steht zwischen einem Akkordton und dessen Wiederholung:




Als Verzierung heißt der schnelle Wechsel mit der **oberen** Sekunde **Pralltriller.** Zeichen hiefür: ∿. Beim Pralltriller wird der leitereigene Hilfston genommen.

3. Der Akkordton im Wechsel mit **beiden** Nebentönen, wobei der Hauptton oder einer der Nebentöne beginnen kann:



4. Sonstige aus Akkord- und Nebentönen gebildete **Figuralmotive:**



Aehnlich sind über folgenden Satz Variationen zu bilden:



(Fortsetzung folgt.)

# Nachklänge von der Strauß-Woche in Stuttgart.

Es ist doch sonderbar: während das Publikum für Straußens neues schönes Werk „Ariadne auf Naxos" sich von ganzem Herzen dankbar zeigte, und in Stuttgart ein Umschwung auch in den Kreisen eintrat, die bisher noch nicht für Strauß waren, wird in einem Teile der Presse das alte Spiel fortgesetzt. Die ältesten Ladenhüter wie: Sensation, Mache, Technik werden wieder hervorgekramt. Glaubt man denn wirklich, daß das Publikum darauf noch hereinfällt? Und wenn von einer künstlich geschürten Strauß-Begeisterung in Stuttgart gesprochen wird, so ist das barer Unsinn. Die Schwaben lassen sich überhaupt nichts suggerieren, das sollten doch gebildete Kritiker wissen. Wer die dritte Aufführung der Ariadne erlebt hat, der muß sagen, daß das freudenbringende Werk den errungenen Sieg befestigt hat; denn die dritte Aufführung pflegt maßgebend für den Erfolg zu sein. Und auch mit dem Stuttgarter Ensemble hat die Ariadne in jeder der rasch aufeinanderfolgenden Vorstellungen ausverkaufte Häuser und lebhaften Beifall gehabt. Eine Tatarennachricht, die natürlich die Strauß-Gegner mit Wonne und mit den nötigen feinsinnigen Glossen abdruckten, war die Dresdner Meldung, daß die Ariadne (nach der bekannten zuverlässigen Quelle) in ganz anderer Fassung aufgeführt werden soll. Strauß hätte seine Zustimmung gegeben, es solle eine große Oper daraus gemacht werden, womit bewiesen sei, daß er selber an die jetzige Stilisierung nicht glaube, deren Unwirksamkeit — trotz dem jubelnden Beifall? — ja auch erwiesen sei usw. usw. Nun, das ist einfach er—funden! Ich habe aus noch zuverlässigerer Quelle die Worte gehört: Unsinn, das Werk bleibt wie es ist, wenn sie ein anderes wollen, mögen sie sich selber eins schreiben. Nach Rücksprache mit *Richard Strauß* und Generalmusikdirektor *Max v. Schillings* kann ich der musikalischen Welt und — den Theaterdirektoren folgende „authentische" Mitteilung machen: Autoren und Dirigenten haben sich nach der Uraufführung davon überzeugt, daß durch Kürzungen im „Bürger als Edelmann" die geschlossene Wirkung des Ganzen sich steigerte, und daß daher den Aufführungsleitern anheimgegeben sei, nach eigenem Ermessen wünschenswerte Striche in der Komödie vorzunehmen. Im übrigen erachten die Autoren die jetzige Fassung des Werkes als die allein maßgebende; jeder Versuch einer Umarbeitung, die einen Eingriff in den künstlerischen Sondercharakter des Werkes bedeutete, würde mit einem glatten Aufführungsverbot beantwortet werden. — *Schuchs* Absicht, die Ariadne für sich allein und mit großer Besetzung zu geben, wäre, wenn sie wirklich richtig gemeldet worden war, absolut unverständlich und im eigentlichsten Sinne unkünstlerisch. Gerade die Klänge des Ariadne-Orchesters sind so wundervoll, neu und eigenartig (wie einem nach jeder neuen Bekanntschaft des Werkes offenbarer wird — allein die Verwendung des Klaviers und des Harmoniums — keine „Kaffeehausmusik", meine Herren Wiener!), daß sie zerstören zu wollen einer barbarischen Tat gleichkäme. Die Ariadne ist ein Werk, das für sich selber spricht; und es wird wohl nun umgekehrt kommen wie nach der unfertigen Generalprobe, daß die Direktoren, die sie bereits erworben haben, sich „gratulieren" und den Säumigen ihr tiefgefühltes Beileid aussprechen werden. — Daß es bei der Uraufführung nicht ohne „Sensation" abgehen konnte, kann wohl kaum mehr wundernehmen. Wer aber macht die Sensation? Es ist wohl begreiflich und für den Kenner des Theaterbetriebs ohne weiteres selbstverständlich, daß vor Uraufführungen die Gemüter erregt sind und daß es zwischen den Autoren, den Vorständen und Darstellern nicht ohne „Meinungsverschiedenheiten" abzugehen pflegt; und wenn solche in Stuttgart diesmal besonders zum Ausdruck kamen, so waren das verschiedene Personal und die Eifersüchteleien auch wohl nicht ganz ohne Einfluß darauf. Einer suchte sogar das Weite, ein „Stern" erlosch im Süden, um erst wieder an der Spree aufzutauchen. Aber nach der Aufführung war wieder die schönste Harmonie hergestellt und auf dem Festbankett zu Ehren von Strauß unterhielten sich die geeinigten „Mächte" friedlich und preisend mit viel schönen Reden! Wenn nun aber derartige Dinge, die überhaupt zu jeder richtigen Generalprobe gehören, hinterher in den Blättern breitgetreten und in dem bekannten journalistischen Verputz einem P. T. Publikum zum Frühkaffee serviert werden, wer, wiederholen wir, macht da die Sensation? Strauß, der sich einzig und allein um die beste Möglichkeit einer Aufführung kümmert und auch nur kümmern kann, oder die Zeitungen mit ihrem „interessanten" Tratsch, die nachher am lautesten über Sensation schreien und sich entrüsten? Wir werden wohl diesmal, wie auch sonst, auf diese Frage ohne Antwort bleiben. Die Gründe sind begreiflich. Nicht so ganz die Meinung, daß die Berliner Gäste den „Bürger als Edelmann" nicht so gut gespielt hätten wie die Stuttgarter. Des vielgeschmähten Reinhardts Schauspieler haben Molière interessant, fein nuanciert gespielt, und *Arnold* als Jourdain hat den Stil in jene Sphäre des Menschlichen gehoben, wie das in Anbetracht der nachfolgenden Ariadne notwendig war. Ob sogenannter „echter" Molière? Aber amüsantes, geistvolles Spiel ist dem — anderen vorzuziehen. Groteske Urteile in der französischen Presse zeugen übrigens davon, daß das feinere Verständnis für eine „Komödie" durchaus nicht immer im Lande Molières zu sein braucht. Keinesfalls aber geht es, daß die Gäste, die man rief, nachdem sie uns verlassen, im Sinne eines falsch verstandenen Lokalpatriotismus herabgesetzt werden. Die oder jene „Auffassung": Die Berliner haben die ihrige konsequent und überzeugend durchgeführt, wogegen bei den Stuttgartern ein zwiespältiger Stil und eine gewisse Energielosigkeit lähmend wirkten. Man wußte nicht recht, ob man Reinhardt nachspielen oder Eigenes bieten solle. Warum hat man denn überhaupt die Berliner wohl eingeladen? Bloß um einen „Künstlertraum" Straußens zu erfüllen? — Für die Vorbereitungen verdienen die jetzigen Leiter *Schillings* und *Gerhäuser* volle Anerkennung. Und Reinhardt selber, der als Opernregisseur nicht alle Hoffnungen erfüllte, hat dem ihm in letzter Minute kollegialisch beispringenden Gerhäuser rückhaltlosen Dank ausgesprochen.

Der Höhepunkt der Strauß-Woche war die Aufführung der „Elektra", dieses gewaltigen Musikdramas, das seinesgleichen nicht hat. Diese Polyphonie steht gleichsam unter höchstem atmosphärischem Druck, sie ist die einzige, deren Kraft die moderne Psyche heftig zu erregen und voll zu befriedigen vermag. Allerdings darf das Werk nur von ersten Kräften besetzt sein. *Rich. Strauß* dirigierte, die *Mildenburg* gab eine unerhörte Klytämnestra und obschon Frau *Faßbender* der Titelrolle stimmlich nicht gewachsen war, bot sie doch eine hohe künstlerische Leistung, wobei allerdings das „halb Barbarische", das Naturelementare, das jeden Zug ins Perverse ängstlich vermeiden muß, zu kurz kam. Trotz dieser Einschränkung hatte die „Elektra" einen Erfolg, wie es in Stuttgart kein Mensch erwartet hatte. Das ist die einfache Wahrheit. Wohl ein dutzendmal wurden Strauß und die Darsteller stürmisch gerufen, in der schwäbischen Residenz etwas ganz Ungewöhnliches. — Auch die „Salome" übte unter Leitung des Komponisten die gewohnte, unmittelbare Wirkung aus. *Erna Ellmenreich*, unser prächtiger Rosenkavalier, spielte die Rolle überraschend, blieb ihr aber im Gesang etwas schuldig. *Weil* sang vor seiner Abreise nach New York den Jochanaan. Er sang auch den Kunrad in der „Feuersnot", die *Max Schillings* dirigierte. Frau *Iracema-Brügelmann*, die der Ariadne wärmere Töne als ihre allerdings großartigere Vorgängerin zu geben wußte, sang nicht bloß eine entzückende Diemut, sondern auch die Chrysothemis ausgezeichnet. Ihre wirklich feine Marschallin ist bekannt. Vier große Rollen in der einen Woche! Die Anstrengungen für alle Mitwirkenden, unter denen noch *Swobodas* Ochs von Lerchenau hervorgehoben sei, waren überhaupt außerordentlich. Aber sie wurden überwunden, weil jeder fühlte, daß es hier einer großen Sache, wahrer Kunst, galt! Wann wird den Deutschen die Erkenntnis wieder aufgehen, daß in erster Linie das künstlerische Vermögen in der Musik als ausschlaggebendes Moment in Betracht kommt; das sogen. „Ethische" erst in zweiter? Im übrigen wirkt jedes gelungene Kunstwerk durch sich selber „ethisch" im weiteren Sinne des Wortes. Es fällt einem jetzt öfter das Wort Nietzsches, vielleicht des größten Wagner-Verehrers, ein: Was Wagner kann, ist gut, was er nicht kann, ist schlecht. — Die Strauß-Woche hat außerordentlich interessiert und, wie gesagt, einen Umschwung der Stimmung hervorgerufen. Das erwies sich auch in der Matinee, in der *Max Steinitzer* (Leipzig) über Richard Strauß als Persönlichkeit sprach. Das Publikum zeigte sich ordentlich dankbar dafür, daß ihm der Komponist als Mensch, Künstler, als „ethischer" Charakter im reinen Bilde gezeigt wurde. (Der Vortrag ist im vorigen Hefte abgedruckt worden.) Erwähnt sei noch, daß *Richard Strauß* sich sehr lobend über unser *Orchester* ausgesprochen hat. Es könne mit den von Wien, Dresden, Berlin zusammen genannt werden. — Die Wirkung der Strauß-Woche wird für den deutschen Süden nicht ohne Bedeutung sein. *O. K.*

* * *

## An Hugo von Hofmannsthal.

Es ist freilich ein ganz anderes, wenn ich neulich während der Vorbereitungszeit das Wort ergriff [1], um lediglich meine persönlichen Eindrücke wiederzugeben und dem aufs höchste gespannten Publikum zum Verständnis der Situation einige Worte mit auf den Weg zu geben, als wenn ich heute, nachdem in tausend Zungen wohl alles Sagenswerte gesagt zu sein scheint, nochmals die Feder ansetze. Gerade die unendlich verschiedenen Meinungen, die zutage getreten sind, geben mir Veranlassung, dem wohlerwogenen Goetheschen Spruche untreu zu werden und als Künstler nochmals zu reden, und zwar zu reden nicht auf Grund der Erfahrungen von einer oder zweier mit erlebten Aufführungen, sondern der unvergeßlichen Eindrücke jener von jeder Sensation verschonten Vorbereitungszeit, die wir ja zum Teile selbst miteinander verleben durften.

Eines steht ja wohl unbedingt fest und zieht sich wie ein roter Faden durch alles hindurch, was über das jüngste Kind der Hofmannsthal-Straußschen Muse gesprochen, geschrieben und gedruckt wurde: Die Erkenntnis der Himmelsgewalt der Straußschen Musik, die die „Ariadne", wie es hier heißt, „zum höchsten Kunstwerk gemacht, das unsere Zeit hervorgebracht hat" oder dort „als das mit allen Merkmalen der Genialität geschmückte persönlichste Werk seines Schöpfers" erscheinen läßt. Hiezu ist wirklich jeder weitere Kommentar überflüssig. Davon aber abgesehen haben die Ergebnisse der ersten Aufführungen gerade wegen einer geschärften Urteilsfähigkeit des Premierenpublikums so viel interessante und merkwürdige Anschauungen hervorgebracht, daß der zur Reproduktion berufene Künstler, der es mit seiner Aufgabe ernst nimmt, nicht umhin kann, zu Ihnen Stellung zu nehmen und aus den durch Sie gebotenen Anregungen Gewinn zu ziehen. Aus dieser Absicht heraus bitte ich Sie, diese Zeilen als geschrieben zu betrachten und richte ich sie gerade an Sie, da die Meinungen besonders darüber auseinandergehen, was Ihren Anteil betrifft; ich habe mich offenbar in meiner Voraussicht nicht täuschen lassen und finde diese auch anderweitig bestätigt. Warum? Gibt es eine klarere, durchsichtigere Grundidee als die des Molièreschen „bourgeois gentilhomne" und kann man diese prägnanter in einer ganz bestimmten Richtung ausgestalten, als dies durch Sie, der Sie wohl gerade in diesem Punkte mit Freuden den Anregungen Ihres Komponisten entgegenkamen, geschehen ist? Warum geht man dann immer wie das „Kätzchen" des Herrn Jourdain drum herum und spricht das erlösende Wort nicht klar und deutlich aus? Wagt man es vielleicht nicht dem „Publikum" zu sagen und hofft sich über diese unangenehme Aufgabe damit hinweghelfen zu können, daß man über alles andere spricht nur nicht über den höchst einfachen Sinn des Ganzen? So kleinlich ist das „Publikum" nicht und es wird die köstliche Gabe einer ersten musikalisch in großartigstem Stile durchgeführten Karikatur des Laienhaften ebenso lachend und heiter aufnehmen, wie es dies in andern Künsten längst zu tun gewöhnt ist. Es wird Jourdain mit demselben naiven Pharisäertum entgegenkommen und sein: „Gottlob, daß ich doch anders bin als dieser" sprechen wie außerhalb des Rahmens des musikalisch-dramatischen Kunstwerks auch. Hierin aber und in nichts anderm besteht für mich der köstliche Kern Ihrer Satire, in Gleichem oder Aehnlichem hat er zu allen Zeiten bestanden und seinen hohen ethisch-erzieherischen Wert geäußert, wie er der künstlerischen Karikatur auf anderm Gebiete längst zuerkannt ist. Und die bisher bei weitem zu wenig anerkannte Stärke Ihrer Arbeit ist die Kleinarbeit der Ausgestaltung und Durchbildung dieser Satire, sind die hunderterlei feinen Züge, die Sie Ihrem karikierenden Bilde verliehen haben und die Strauß so köstlich mitempfindet. Ihnen Beiden braucht nicht bange davor zu sein, daß das Laienpublikum durch ein Mißverstehen solchen Scherzes verärgert werde. Sie hätten den Scherz wohl sonst nicht gemacht; und der Erfolg wird und muß Ihrem Vertrauen zum gesunden Empfinden desselben Recht geben.

Was aber ist bis jetzt statt dessen geschehen? Sie haben Kindern in einem herrlichen Garten bunte Ostereier in Hülle und Fülle gestreut; Sie wollten ihnen eine heitere Freude bereiten. Aber die „Emanzipierten" sind an solchen Gaben achtlos vorübergegangen und haben nach „Wundern" gesucht und dafür die köstlichen, in allen Farben schillernden kleinen Dingerchen verschmäht. Haben Sie solches Schicksal für Ihr Werk erwartet? Oder behalten die „Emanzipierten" Recht? Ja und nein. Denn das „Wunder" kommt: Wie der junge Gott kommt es gegangen. Erst sich in Trauer und Leid vorbereitend, dann durch die eingeflochtene zweite Handlung verzögert, endlich mit den Attributen höchster irdischer Freuden geschmückt, dann diese abwerfend und sich wie vom Boden unseres profanen Seins in den Aether hinauf erhebend steht es vor uns. Wer könnte Sie, die beiden „Wundertäter", drum schelten, daß Sie Ihrem stärksten Schaffenssinn für das Erhabene der Kunst freien, ungehemmten Lauf gelassen haben, daß Sie eine unvergleichlich schöne poetische Idee in musikalisch bisher unerreichter Ausgestaltung nicht für zu gut fanden, um Sie als Schlußstein in einen Bau einzufügen, der ursprünglich für ganz andere Zwecke geschaffen schien? Hier galt es den Sieg des Genius in einen Hymnus ausklingen zu lassen, zu dem alle Künste, Sprache, Bild und Musik sich mit ihren kostbaren Herrlichkeiten zusammenfanden. Konnte es da eine Selbstbeschränkung geben? Und doch war dies Niederreißen jeder irdischen Schranke, dies Vordringen in das Reich reinster Kunst kein Selbstzweck; es war der notwendige olympische Gegensatz zur staubgeborenen Karikatur, die um dieses Gegensatzes willen im vollen und ganzen Sinne nicht nur existenzberechtigt sondern sogar notwendig ist, die aber andererseits an solchem Gegenstücke gemessen alle Schärfe verliert. Wenn der geprellte Herr Jourdain schließlich noch einmal das Wort ergreift, wird er uns in seiner Hilflosigkeit unwillkürlich sympathisch und wir nehmen mitleidvoll von ihm Abschied und vergeben ihm seine Schuld, weil er nicht weiß, was er tat.

Und damit ist der letzte und höchste Zweck des Ganzen erreicht, freilich nur für den, der es als Künstler fühlt oder es dem Künstler nachfühlen kann, was für ihn unendlich Wahres und Wertvolles hinter der verzerrten Maske der Karikatur steckt: das ganze Elend des nur als Gaukler respektierten Genies, die ganze Tragik einer nur als Luxusgegenstand betrachteten heiligen Kunst. Alles andere ist nur Beiwerk dieses einen tiefernsten Gedankens, wie er als echtes Kennzeichen jeder wahren Satire zugrunde liegen muß; ihn haben sich zwei von Glück und Erfolg getragene Künstler von der Seele geschrieben, um ihn unter Lachen und Scherzen verborgen als ein Menetekel aufflammen zu lassen gegen Alles, was in der Auffassung echter Kunst an Leichtsinn und Oberflächlichkeit gebrandmarkt zu werden verdient. Schon ist es in die Oeffentlichkeit gedrungen,

[1] Vergl. Berliner Tageblatt vom 20. Oktober, 2. Beilage.

wie Strauß sich energisch allen Streichungen gegenüber zur Wehr gesetzt hat. Auch Sie dürfen sich nicht mit einer Halbheit begnügen; wenn es auch vollkommen gleichgültig ist, ob manche Szenen noch durch viel größere Zusammenziehungen gekürzt werden und ob die für den Gang der Handlung unwesentliche zweite Soloszene der Zerbinetta in der „Ariadne“ wegbleibt, so darf es doch um keinen Preis geschehen, daß die die musikalische Form zerstörenden Striche beibehalten werden, noch weniger aber, daß der Sinn des Ganzen angetastet werde und etwas aus Ihrem Werke verschwindet, was zu seinem Wesen gehört. Sie haben dadurch, daß Sie den Rahmen dieses Werkes schufen, kulturelle Arbeit getan, für die Ihnen niemand dankbarer sein muß als das nach Außen scheinbar so glückliche und darum so viel beneidete, innerlich aber oft so bitter durch Unverständnis und Verkennung gekränkte Volk Ihrer künstlerischen Zeitgenossen. Wie aber können diese solchen Dank in die Tat umsetzen? Sicher am besten dadurch, daß auch Sie sich hartnäckig gegen alles steifen und wehren, was von unbefugten und verständnislosen Händen an dem in buntem Gewande daherschreitenden tiefen Ernste Ihres Werkes gerüttelt und geschüttelt werden wird, daß Sie es vor dem Schicksal der **unkünstlerischen Karikatur** bewahren helfen. Nur dann sind sie es wert sich als geistig verbunden mit dem fühlen zu dürfen, was Sie und Strauß mit hohen Werten als das Wesen wahrer Kunst in dem Werke zur Blüte und Reife gebracht haben.

In diesem Sinne für Ihr Werk und die Macht seiner Idee einzutreten gestatten Sie mir hoffentlich!

**Hans Schilling-Ziemssen.**

* * *

## Grete Wiesenthal

**Die Tänzerin des Schneidergesellen und des Küchenjungen in der Stuttgarter Uraufführung des „Bürgers als Edelmann“.**

Ob die Kunst des Tanzes mehr Anregungen von der Musik oder von der bildenden Kunst empfangen hat, ist eine uralte ästhetische Streitfrage. Daß einem Wesen, das menschgewordener Rhythmus ist, wie *Grete Wiesenthal* aber in hohem Grad die Aufmerksamkeit der Musiker gebührt, war auch zu jener Zeit für die Kenner ihrer Kunst nicht zweifelhaft, da sie noch nicht erlesen war, die Tänze der Ariadne in Stuttgart zum Siege zu führen.

Wie Grete Wiesenthal über die Ideen Jaques-Dalcrozes denkt, weiß ich nicht, aber sicher ist es, daß ihr wundervoll geschmeidiger Körper ebenso wie ihr klarer geschmeidiger Geist schon jene allgemeine edlere Bildung ausströmen, die Dalcroze als Ideal anstrebt. Ja, auch ihr Geist, denn die Tänzerin von heute ist nicht nur Körper allein, ist ein beseeltes sensitives Wesen, dessen Phantasie, von neuen Rhythmen und Farben träumt, von einer Verfeinerung des seelischen Ausdrucks, dem erreichbar werden soll, was Worte längst nicht mehr zu sagen vermögen. So ist Grete Wiesenthal mit ihrer wunderbaren Mischung süßer Melancholie und kindlicher, fast knabenhafter Heiterkeit zu dem geworden, was sie ist, eine grübelnde Elfe, ein schwermütiger Sonnenstrahl.

Und dabei ist diese erstaunliche Persönlichkeit aus dem — Ballettkorps der Wiener Hofoper hervorgegangen, das sonst nicht gerade durch philosophische Tiefe berühmt geworden ist. Kennern fiel die sonderbar herbe, primitiv edle Art des jungen Mädchens auf. Man ließ sie die Stumme von Portici mimen, aber die Kritik, Hüterin der Tradition, blieb dieser neuen, von allen Ballettgesten freien Kunst gegenüber kühl. Großartig wurde ihr Triumph erst, als sie, sich von der Hofoper lossagend, mit ihren beiden Schwestern Elsa und Berta eine Reihe von Tänzen erfand, erdichtete, die zu den unvergeßlichsten Erinnerungen gehören. Schubert, Strauß, Lanner gaben ihre Töne dazu her; auf ihrer Suche nach Neuem kam Grete Wiesenthal auch an Franz Schreker, den Komponisten des „Fernen Klanges“, der allerlei Tänze und eine kleine Pantomime für sie komponierte. Nach einigen Jahren der größten Erfolge trennte sich Grete von ihren Schwestern, was für beide Teile schade war, denn den beiden jüngern, schönen, anmutigen Wiener Mädeln fehlte fortan das geistige Haupt, und Grete, die kühnste, eigenartigste, originellste von ihnen, hat nie wieder so wohlgestimmte Partnerinnen gefunden. Darum tritt sie nun (mit kurzen Gastspiel-Unterbrechungen im Rahmen des *Reinhardt*-Ensembles) meist allein auf. Sie schildern, hieße ein Schubert-Lied mit Worten beschreiben wollen. Man kann zum Beispiel erzählen, daß sie blond ist — aber was will das besagen? Man kann dies Haar nicht schildern, das, in wildem Tanz sich lösend, förmlich mitzuspielen, die Farbe zu wechseln



Zur Erinnerung an die Uraufführung der Ariadne auf Naxos in Stuttgart.

Dr. RICHARD STRAUSS und Generalmusikdirektor Dr. MAX v. SCHILLINGS. (Hofphot. Andersen, Stuttgart.)

scheint, bald rötlichen Flammen und bald dem Glanz der Sonne auf reifen Feldern, bald dunklen Wellen gleicht, das seinen eigenen Rhythmus, seine eigenen Bewegungen hat, ein beseeltes Wesen für sich ist und doch eng dem Ganzen verschmolzen.

So ist Grete Wiesenthals Kunst zu einer Art Ueberwindung des Körpers geworden, indem sie alle körperlichen Möglichkeiten ausnützte, um sie in den Dienst des Seelischen zu stellen und dennoch eine Wonne für das Auge geblieben, eine Freude, die zu dem allgemeinen Wohlgefühl des „rhythmischen" Menschen hinüberleitet. Restlos arbeitend, immer suchend, nach immer neuer Verfeinerung und Vergeistigung strebend, ist sie Gegenwart und Zukunft, Erfüllung und Verheißung zu gleicher Zeit. **L. Andro.**

---

## Gabriel Pierné: „Szenen aus dem Leben des heiligen Franziskus von Assisi".

Uraufführung im Augsburger Oratorienverein.

Im Augsburger Oratorienverein sind die „Szenen aus dem Leben des heiligen Franziskus von Assisi", Dichtung von *Gabriel Nigond*, Musik von *Gabriel Pierné*, zum erstenmal in Deutschland aufgeführt worden. Das Werk hat im März dieses Jahres bereits zu Paris die überaus erfolgreich verlaufene Uraufführung erlebt, und Prof. *W. Weber*, der Leiter der Augsburger Vereinigung, hat das Werk für den deutschen Konzertsaal bearbeitet. Die Dichtung von Nigond bietet stimmungsreiche Szenen und hat den Vorzug wirkungsvollen Aufbaus. Die Uebertragung ins Deutsche von Prof. Weber ist vortrefflich, und es ist insbesondere zu bewundern, mit welchem Geschick der Uebersetzer unter Beibehaltung der französischen Reimstellung sich dem Melos des Komponisten anzupassen verstanden hat. Ein Prolog schildert die Jugend des Franziskus und seine Vermählung mit der Armut, der erste Teil hat die Begegnung des Heiligen mit dem Aussätzigen, seine Aussprache mit der Schwester Klara und die Vogelpredigt zum Inhalt, im zweiten Teil folgen dann das Wunder der Stigmatisierung, der Sonnengesang und der Tod des Franziskus.

Pierné ist als Komponist bereits vorteilhaft bekannt geworden durch seine musikalische Legende „Der Kinderkreuzzug", die Prof. Weber auch für den deutschen Konzertsaal bearbeitete und als erster in Deutschland aufführte. Die Vorzüge dieses Werkes, die vornehmlich in der Kunst einer überaus eindrucksvollen Stimmungsmalerei bestanden, sind auch der neuen Komposition von Pierné in bewundernswertem Maße eigen. Wohl fehlt es in diesem Werke nicht an leitmotivischen Bildungen, doch tritt eine Verwertung dieses Materials wesentlich zurück gegenüber dem Bestreben, durch eigenartige, charakteristisch malende Verwertung des Orchesters und des Chores Stimmung zu erzeugen. Die Tonmalerei überwiegt in dem Werke derart, daß man sich der Ueberzeugung nicht verschließen kann, es würde der Wirkung des Ganzen zum Vorteil gereicht haben, wenn mit jenem Kunstmittel mehr die Verwendung eines klaren, thematischen Gerüstes verbunden wäre.

Von besonderer Schönheit ist im Prolog der Sologesang des Franziskus, den er anstimmt, nachdem er sich aus dem Kreise seiner Freunde entfernt hat; für die Vermählung des Heiligen mit der Armut stehen dem Komponisten ergreifende Töne zu Gebote; die Begegnung mit dem Aussätzigen schildert er mit wirkungsvollen, charakteristischen Farben; von hochpoetischer Stimmung erfüllt ist die Szene der Begegnung mit der Schwester Klara. Als Tonpoet in des Wortes bestem Sinne zeigt sich der Komponist in der Schilderung der Vogelpredigt. Schwer wird es dem Zuhörer, sich in das künstlerische Wollen des Tonsetzers, das Prof. Weber in einer vorzüglich geschriebenen Abhandlung darlegt, in der Stigmatisierungs-Szene des zweiten Teiles einzufühlen. Das ausgedehnte Orchestervorspiel erschien mir, namentlich im Hinblick auf die unverkennbar nachempfundene Parsifalstimmung, als der schwächste Teil der sonst an Schönheiten so reichen Partitur; der darauffolgende Wechselgesang zwischen Franziskus und der Stimme Christi weist wiederum höchst eindrucksvolle Momente auf. Zur Begleitung des Sonnengesanges bedient sich der Komponist archaisierender Ausdrucksmittel, indem er längere Zeit nach Art des Organums Hucbalds Quinten-Parallelen verwendet; es ist mir nicht verständlich geworden, weshalb gerade an dieser Stelle eine solche Primitivität Verwertung gefunden hat; denn daß hierdurch der Eindruck des Strahlenden erzeugt würde, vermag ich nicht zu bestätigen. Lebhaft erinnerte ich mich des ungleich bedeutenderen Eindrucks, den Tinel, der bekanntlich das Leben des heiligen Franziskus auch in einem Oratorium zur Darstellung gebracht hat, bei Charakterisierung dieser Szene mit modernen Mitteln erreicht. Sehr stimmungsvoll ist der Schluß des Werkes; nacheinander gehen Männer und Frauen und die Gestalten, welche dem Leben des Heiligen von tiefgehender Bedeutung geworden sind, an der Bahre des Sterbenden vorüber. Hochpoetisch schließt das Werk mit dem Gesange der Vögel, welchen Franziskus einstens gepredigt, und dem kurzen Alleluja des Chores.

Um das Gelingen der Aufführung machte sich besonders der Vertreter des Franziskus, Dr. *Lauenstein* (München) verdient; sein Organ ist zwar nicht übermäßig groß, aber doch tragend und überaus sympathisch; sein Vortrag ist vornehm und zeugt von hoher Intelligenz, er erschien als der berufene Vertreter der Hauptrolle des Oratoriums. Von den übrigen Mitwirkenden *Maria The-Losen* (München) als Schwester Klara, *Hildegard Bossi-Sigel* (Mailand) als Armut, *Udo Huß* (Nürnberg) als Bruder Leo, *Ludwig Koch* (Frankfurt) als Aussätziger, *Friedrich Hörmann* als Stimme Christi und *Franz Reuß* (München) als Bruder Angelo, deren Aufgaben ungleich kleiner waren, trug jeder das Seinige zum vollen Gelingen der Aufführung bei. Der Chor, ein gemischter und ein Kinderchor, bewiesen wiederum, welche vortreffliche Pflege der Chorgesang in Augsburg erfährt. Das Orchester gab die farbenreiche Partitur in vortrefflicher Weise wieder und bewältigte die Schwierigkeiten derselben mit schönem Gelingen. Prof. Weber leitete die Aufführung mit begeisterungsvoller Hingabe. Der Komponist war selbst anwesend und wurde vom Publikum und den Vereinsmitgliedern enthusiastisch gefeiert. **Karl Pottgießer (München).**



GRETE WIESENTHAL (Wien).
Verl. Herm. Leiser, Berlin W. 15. Phot. Becker & Maaß, Berlin W.

---

# Unsere Künstler.

## Emilie Kaulla †.

Unter den älteren Gesangsmeisterinnen Münchens, die sich bis in die neueste Zeit einer ungeminderten Schar von Schülerinnen und allgemeiner größter Verehrung zu erfreuen hatten, genoß Emilie Kaulla namentlich einen ganz bedeutenden Ruf. Ihr plötzliches Hinscheiden (29. September 1912) aus größter Geistesfrische und ununterbrochener Tätigkeit heraus hat in München und wo irgend ihr Name rühmend durch die Erfolge ihrer Schülerinnen genannt wurde, aufs schmerzlichste berührt. Denn eine wahrhaft „Auserwählte" auf gesangspädagogischem Gebiete, eine edle Künstlerin und Frau haben wir in ihr verloren. — Am 9. Juli 1833 in Karlsruhe als Tochter der kunstsinnigen Familie Ettlinger geboren, kam es dem mit



EMILIE KAULLA.
Atelier Elvira, München.

herrlicher Sopranstimme begabten jungen Mädchen noch gar nicht in den Sinn, sich ausschließlich der Kunst zu weihen. Man zog sie nur öfter zu Vereinskonzerten heran und es war namentlich die Großherzogin von Baden, die der jungen Sängerin stets das wärmste Lob spendete. Gelegentlich einer Konzertaufführung zu Ehren Liszts, an deren Schluß die wiederum solistisch beteiligte Emilie Ettlinger dem Meister einen Lorbeerkranz überreichte, küßte dieser mit Worten hoher Anerkennung und Freude das liebliche junge Mädchen auf die Stirn. Es war gleichsam der Weihekuß der Kunst, den sie hier empfing und der in ihr vielleicht um so eher den Entschluß reifen ließ, gelegentlich eines Verwandtenbesuchs in Paris ihr gesangliches Können bei Frau Viardot-Garcia noch weiter zu vervollkommnen.

Nach Karlsruhe zurückgekehrt, entschloß sich indessen Emilie Ettlinger bald, einem geliebten Gatten — Bankier Kaulla — nach München zu folgen. „Schad um die schöne Stimme," meinte dazu der damalige Leiter der Karlsruher Konzerte, denn in ihr verlor er seine zuverlässigste Kraft. — Auch in München dauerte es nicht lange, bis man Frau Kaulla zu Konzertaufführungen heranzog, in denen sie stets Triumphe feierte. Nur wünschte ihre Familie nicht, daß Emilie Kaulla etwa auf Konzertreisen nach auswärts ihren Ruf weiterverbreite. Ein Künstlerheim wurde ihr Haus in München aber von vornherein, da sie Künstlerfreundschaften schon von Karlsruhe aus mitbrachte, wie die mit Brahms, mit Ordenstein, ihrem Vetter, dem Komponisten Gernsheim usw. Daran schloß sich der freundschaftlichste Verkehr mit Hofkapellmeister Levi in München, später mit Mottl, Kienzl, Schillings u. a. Nach dem frühen Tode ihres Gatten war es hauptsächlich Levi, der Frau Kaulla dringend anriet, ihr ganz hervorragendes pädagogisches Talent nicht wie bisher nur durch Gesangsstunden im Freundeskreis, sondern ernstlich als Beruf zu verwerten. So entwickelte sie sich bald zur gesuchtesten Gesangslehrerin Münchens, denn sie wußte gediegenste künstlerische Eigenschaften mit bestrickender persönlicher Liebenswürdigkeit und Güte zu einen. So bildeten sich unter ihrer zielbewußten Leitung viele namhafte Sängerinnen für die Oeffentlichkeit heran, wie: Pia v. Sicherer, die vor ihrer Verheiratung so gesuchte Konzertsängerin; Klara Weber, langjähriges Mitglied der Frankfurter Oper; später Marie Henke, Oratoriensängerin und Gesangslehrerin; Charlotte Schloß, Luise Höfer (Münchner Hofopernsängerinnen); Elisabeth Munthe-Kaas, die in letzter Zeit vielgenannte norwegische Konzertsängerin u. a. Auch die Unterzeichnete begann ihre Studien bei Frau Kaulla und hatte bei öfterer späterer Wiederkehr Gelegenheit, zu beobachten, wie unparteiisch und warm dieser Meisterin Interesse für alle einstigen Schülerinnen blieb, auch wenn das Leben sie schon lange und weit weg verschlagen hatte. — In ihrer Tochter, der Pianistin *Magdalena Muncker*, hatte Frau Kaulla eine unermüdliche Assistentin und letzterer gebührte auch ein Teil der Lorbeeren, die der Gesangsmeisterin zuteil wurden. Einer der gesuchtesten, anregendsten Musiksalons Münchens, in dem sich auch viele andere Kreise begegneten, hat sich geschlossen. Emilie Kaullas Andenken aber wird allen, die sie kannten, lebendig bleiben.

**München,** Oktober 1912. **Tony Canstatt.**

## Edgar Tinel †.

DIE belgische Tonkunst hat den unerwarteten Hingang eines ihrer berufensten Vertreter zu betrauern: *Edgar Tinel*, Direktor des Konservatoriums in Brüssel, Mitglied der Akademie und Komponist zahlreicher, meist kirchlicher Werke, ist in Brüssel gestorben.

Tinel wurde in Sinay (West-Flandern) am 27. März 1854 geboren; sein Vater, ein bescheidener Dorfschullehrer und Organist, war von schwärmerischer Anlage und was er selber nur geahnt, das verwirklichte sein Sohn, dessen erster Lehrer er war. Mit sieben Jahren schon konnte ihn der Schüler an der kleinen Dorforgel ersetzen. Einem heute wenig bekannten Schriftsteller, Adolphe Siret, hatte es der Dahingeschiedene zu verdanken, daß er den Pfad der Kunst betreten durfte. Des Knaben schöne hoffnungsvolle Anlage veranlaßte Herrn Siret, ihn dem damals allgemein berühmten Fétis anzuempfehlen, der sich auch wirklich des Jungen annahm und ihm Aufnahme am Brüsseler Konservatorium verschaffte. Da die Familie Tinel durchaus nicht über üppige Geldmittel verfügen konnte, so mußte der junge Scholare als Chorknabe an einer Brüsseler Kirche eintreten. Seine Lehrer am Konservatorium waren Brassin, Dupont, Kufferath, Mailly, Samuel und Gevaert. Im Jahre 1876 trat Tinel mit sehr großem Erfolg in einem Konzerte in der Saint-James-Hall in London auf. Im nächsten Jahre verschaffte ihm sein Oratorium: „De Klokke Roeland" den Rom-Preis. Von da an widmete er sich ganz der musikalischen Komposition. Er schrieb (um nur einige Werke zu erwähnen): Polyeucte, Kollebloemen. Die Ballade der drei Ritter usw., viele Lieder (manches bei Breitkopf & Härtel erschienen).

1881 wurde Tinel an die Kirchenmusikschule in Mecheln berufen, wo er den Direktor Lemmens ersetzte. Seine strengklassische Art bewirkte es, daß er (1896) zum Professor für Kontrapunkt und Fuge am Brüsseler Konservatorium ernannt wurde. In diese Zeit fällt eine neue Reihe von Werken: Eine 5stimmige Messe, sein bekanntes Oratorium Franciscus, dann Godelieve und ein Te Deum für das Nationalfest 1905. Im Jahre 1909 versuchte er sich als Bühnenkomponist mit der Oper Catharina, die am Théâtre de la Monnaie aufgeführt wurde. Hier jedoch scheiterte er als Komponist, denn Bühnentragik, Bühnenmusik und Theaterpublikum waren ihm gänzlich fremd. Dem Publikum sagte



EDGAR TINEL.
Belgische photographische Gesellschaft in Brüssel.

dieses Werk absolut nicht zu, es hatte für Tinels Ideal, das in strenger Gottesfurcht gipfelte, wenig, ja sozusagen keine Neigung. Als großer Wagner-Verehrer hat ihm vielleicht Parsifal vorgeschwebt, aber ... hier war der Geist, dorten nur der Buchstabe.

1909 erhielt Tinel seine Berufung zum Direktor des Brüsseler Konservatoriums, in dem er einst als junger Knabe eingetreten war und später als Lehrer wirkte. In dieser Stellung hat er nun im 58. Lebensjahre sein arbeitsames Leben beschlossen.

Sein tief-frommes Wesen bewirkte es, daß er sich sozusagen ausschließlich der Kirchenmusik widmete. Technisch in jeder Hinsicht edel, weisen doch seine Werke einen Mangel an Individualität auf, dem es zuzuschreiben ist, daß sie in größeren Kreisen wenig Eingang fanden. Wollte man ihn in wenigen Strichen skizzieren, so könnte man ihn als einen durch Wagner erzogenen Mendelssohn darstellen.

Eine Frage drängt sich auf: Sollte schließlich nicht seine christliche Demut ihn dazu bewogen haben, seine Vorbilder, die er als ihm überlegen anerkannte, nachzuahmen, nur um seinen Zweck: die Verherrlichung Gottes, wirkungsvoller zu erreichen? Möglich, daß Tinel, als streng-katholischer Mann, die Opferung des eigenen Ichs als selbstverständlich betrachtete, da wo die Verwirklichung eines frommen Ideals erstrebt wurde.

Jedenfalls muß es anerkannt werden, daß Edgar Tinel ein guter, edler Mensch war, ein durch und durch ernster Künstler, der seinem Lande und seiner Kunst zur Ehre gereichte und, als frommer Mann, das ihm vom Herrn verliehene Talent pflegte. **Gaston Knosp.**

---

# Ein unbekanntes Werk von Brahms?

In einem Straßburger Konzerte wurde kürzlich ein Sonatensatz (für Violine und Klavier) von *Brahms* gespielt, der hier bisher unbekannt war. Auf dem Programm befand sich folgende Bemerkung: „Dieser Satz ist einer Sonate entnommen, welche Johannes Brahms in Gemeinschaft mit *Robert Schumann* und *Albert Dittrich* komponierte; gelegentlich eines Besuches in Düsseldorf im Jahre 1853 wurde diese Sonate *Joseph Joachim* überreicht. Die beiden anderen Sätze sollen auf Wunsch Joachims Manuskript bleiben."! — Diese Erklärung wird einem großen Teile der Musikwelt wohl ebenso überraschend wie rätselhaft erscheinen. Zunächst verdient wohl jedes Werk, das, im Ganzen oder im Wesentlichen, von Brahms herrührt, besondere Beachtung, da Brahms kein Vielschreiber war und von dem, was er geschrieben, eigentlich jeder Takt künstlerisch abgerundet und wertvoll ist. So zeigt auch der hier gespielte Satz — ein nicht allzulanges Allegretto, im Stil etwas an den zweiten Satz des großen Klavierquintetts erinnernd — ganz die Brahmsschen charakteristischen Züge in vornehmer Melodik, interessanter Harmonisation und prägnantem Rhythmus; er läßt somit auf die beiden anderen Sätze die besten Rückschlüsse zu. Wie ist es nun aber möglich, wird man fragen, daß ein solches Werk eines unserer Größten seit fünfzig Jahren in Privathand gleichsam verschollen ist? Hat die deutsche Musikwelt nicht ein unbestreitbares Recht auf alles, was der edle Meister geschaffen hat — denn anscheinend wird das Werk doch der Hauptsache nach seine Arbeit sein? Und wer darf es sich erlauben, ein solches Werk der Oeffentlichkeit vorzuenthalten? Eine private Widmung kann doch sicherlich sein Unterdrücken nicht genügend motivieren! Der einzige triftige Grund wäre, daß die Komposition so schlecht ist, daß sie dem Rufe eines Brahms Abbruch täte. Dieses aber ist nach Brahms' ganzer Art und nach der Beschaffenheit des vorgetragenen Satzes so ziemlich ausgeschlossen. Alsdann aber hat auch ein Joachim und noch weniger seine Erben das Recht, den „Wunsch" zu äußern, daß ein Werk eines unserer bedeutendsten Komponisten der Kunstwelt entzogen wird! Solche Privatwünsche, die allgemein-gültigen Interessen widerstreiten, können auf Beachtung und Respektierung keinen Anspruch machen, sie mögen kommen von wem sie wollen. Meine Ansicht geht dahin, daß maßgebende musikalische Instanzen, z. B. der Vorstand des *Allgem. Deutschen Tonkünstlervereins*, an die Joachimschen Erben das Ansuchen zu stellen hätten, das Manuskript zur Veröffentlichung freizugeben oder zum mindesten triftige Gründe namhaft zu machen, aus denen die Untunlichkeit einer solchen Publizierung unzweifelhaft hervorginge. Ich hoffe, daß sich Mittel und Wege finden lassen werden, um ein Werk von Brahms, wenn anders es Beachtung verdient (was durch Sachverständige zu entscheiden wäre!), der Vergessenheit zu entreißen und die nicht allzugroße Zahl seiner Schöpfungen um eine Gabe zu bereichern!

**Straßburg.** **Dr. Gustav Altmann.**

# Das französische Musikfest in Schwerin.

Das französische Musikfest bedeutete die Verwirklichung einer von Professor *Henri Marteau*, dem berufenen Mittler zwischen französischer und deutscher Kunst, ausgegangenen Anregung. Ihm und dem temperamentvollen, tatkräftigen Hofkapellmeister Professor *Willibald Kähler* gebührt das Hauptverdienst an dem Wohlgelingen der sich über einen Zeitraum von vier Tagen erstreckenden Konzert- und Opernveranstaltungen im großherzoglichen Hoftheater. Neue und wertvolle musikalische Funde hatte man nicht gemacht; aber das künstlerische Niveau der ausgezeichnet vorbereiteten Darbietungen und die Einblicke, die sie in die stilistischen Zusammenhänge der französischen Kunst gewährten, ließen den Anspruch der Festleitung auf ein allgemeines Interesse an den Aufführungen begreiflich erscheinen. Das erste Konzert galt ausschließlich dem Schaffen von *César Franck*. Es war eine gute Idee, mit Kompositionen des belgischen Meisters den Anfang zu machen, denn Werke wie seine d moll-Symphonie, seine Variations symphoniques und das Oratorium „Les Béatitudes", aus dem einige Teile aufgeführt wurden, bilden gleichsam das geistige Bindeglied zwischen unserer Kunst und der unserer linksrheinischen Nachbarn. Persönliche Eigenart und nationales Empfinden verschmelzen sich hier auf der Basis des allgemeinen musikalischen Kulturbesitzes zu innerlich widerspruchsloser Einheit. *Debussys* malerisch-impressionistische, feinnervige aber gemütskalte Kunst konnte, obwohl sie in Deutschland bereits Anhänger und Nachahmer gefunden hat, nur auf französischem Boden, oder richtiger gesagt: in der von artistisch-spekulativen Ideen geschwängerten Sphäre Pariser Salons entstehen. Der Führer und Abgott der Jungfranzosen war in einer Kammermusikmatinee mit seinem Streichquartett auf dem Programm vertreten, *Gabriel Fauré* mit einem wirkungssicher gearbeiteten, stilistisch nicht scharf ausgeprägten Klavierquartett in c moll und der nie tiefschürfende aber immer geistvoll unterhaltende *Saint-Saëns* mit der bekannten Sonate in d moll für Klavier und Violine. Das dritte Konzert, ein Symphonieabend, brachte an Instrumentalkompositionen neben Berlioz' „Harold"-Symphonie, dem akademisch-liebenswürdigen Violinkonzert von *Dubois* und dem witzigen Scherzo nach Goethes „Zauberlehrling" von *Dukas* an Novitäten ein thematisch gehaltvolles, schön instrumentiertes Pastorale aus *Alb. Magnards* Dritter Symphonie und die erste der drei symphonischen Dichtungen nach Schillers „Wallenstein" von *d'Indy*, ein formanschauliches und mit den technischen Mitteln seiner Generation meisterlich verfaßtes Stück Programmusik. Auch Lieder und Gesänge älterer und neuerer französischer Meister, teils mit Klavier-, teils mit Orchesterbegleitung, bekamen wir zu hören. Als Gesangssolistin hatte man Frau *Marie Louise Debogis* gewonnen. Für den tiefmusikalischen, von verhaltener Leidenschaft erfüllten Vortrag der Sängerin, für das Violinspiel des ihr künstlerisch wesensverwandten *Henri Marteau* und die Ensemblekultur seiner Quartettgenossen *Liceo Amar*, *Eduard Kreiner* und *Hugo Dechert* sowie endlich für das immer virtuos gefeilte, immer zündende Klavierspiel von *Raoul Pugno* ist kein Wort des Lobes zu hoch gegriffen.

Die Bedeutung des Festes sollte in der deutschen Uraufführung des Musikdramas „Monna Vanna" von *Henry Février* gipfeln. Dem, wie man berichtet, in Frankreich mit Erfolg aufgeführten Werke liegt das bekannte Schauspiel von *Maeterlinck*, das der Wiener *Hans Liebstoeckl* ins Deutsche übertragen hat, zugrunde. Die textlichen und szenischen Aenderungen, die sich der Komponist gestattet hat, bestehen im wesentlichen in einer freien Ausspinnung des Schlusses, die in ihrer leicht zu durchschauenden Effektberechnung dem dichterischen Ganzen nicht eben zugute kommt. Das verehrliche Publikum von Schwerin bekam die Monna Vanna und den entsagungsfreudigen Prinzivalli noch einmal in einer Kerkerszene und nach der glücklich vollbrachten Flucht in sonniger Frühlingslandschaft zu sehen. Die Musik von Février ist nicht danach angetan, die Spannung der sensationellen Bühnenvorgänge zu erhöhen und ihnen lyrische Reize zu verleihen. Sie ist ein recht stilloses Konglomerat allgemeiner Opernphrasen, sie begleitet die Geschehnisse in wenig charakteristischer Weise und stört im besten Falle nicht. Am schlimmsten ist der erste Akt geraten. Der Komponist hat sich hier vergeblich bemüht, der Prosa Herr zu werden. Er kommt nicht über einen schwerfälligen Sprechgesang und ein Nebeneinander von erfindungsmatten Themen hinaus. In den beiden anderen Akten ist es ihm an den dramatisch entscheidenden Stellen wenigstens gelungen, mit den bekannten musikalischen Notbehelfen der Puccinischen Manier eine äußere Wirkung zu erzielen; zu einer innerorganischen musikalisch-thematischen Entwicklung, die zu echter Teilnahme zu zwingen vermöchte, kommt es hier jedoch auch nicht. —

Ein Teil der Zuhörerschaft spendete dem anwesenden Komponisten, den ausgezeichneten Vertretern der beiden Hauptpartien, Frau *Ucko* und Herrn *Gröbke*, sowie dem leidenschaftlich um das Werk bemühten Dirigenten Prof. *Kähler* langanhaltenden Beifall. — Den Schluß des Festes bildete eine Aufführung der „Manon" von *Massenet*. **R. M.-H.**

---

# A. v. Zemlinsky: Es war einmal . . .

### Märchenoper in einem Vorspiel und drei Aufzügen.

### Text nach H. Drachmann von MAXIMILIAN SINGER.

(Zur Erstaufführung im Prager Neuen Deutschen Theater.)

EIN allerliebster Stoff. Wenn auch in einer Librettofassung, die dem Titel entspricht (die Dichtung stammt ja aus den neunziger Jahren). Im ganzen eine liebenswürdige dramatische Arbeit, die oft glücklich den märchenhaftsinnigen Ton trifft, hie und da vielleicht gar zu naiv — eben ein Märchen. Damit ein Prinz mit einer Prinzessin Hochzeit machen könne verkleidet er sich als Zigeuner, die Prinzeß wird durch den Fluch ihres Vaters zum Bettelweib und gegen ihren Willen zu seiner Gefährtin; das Ende sieht beide natürlich freudetrunken in ihren Würden wieder und unter Jubel und mit der glaubwürdigen Versicherung, daß das Gehörte bloß Märchen gewesen sei, feiern sie das Hochzeitsfest . . . Die hochfahrende Prinzeß lernte als Katherine die Liebe kennen, verängstigt, in der Einsamkeit des Waldesdüsters. Die Verbannung aber hat sie eines Kusses wegen getroffen, den sie aus Eitelkeit und Uebermut zu verschenken hatte. Gesunde Romantik (die in diesem Märchenspiel überwiegt) charakterisiert die beiden Hauptgestalten. Des Prinzen List, das Schreckhafte im Zigeuner treibt die Handlung vorwärts, über Schrecken zur Zerknirschung seiner Geliebten, von ihrer „Prüfung", der glücklichen Belohnung, dem eudaimonistischen Ziele zu. Das Uebernatürliche ist zurückgedrängt. Reale Wirklichkeit schimmert da öfters durch. Grotesk sind die Linien, die des Prinzen Faktotum skizzieren; als Rittersmann, — dann als liebende Zigeunermutter. In der Episode wird die Kontur eines verschlafenen und bramarbasierenden Märchenkönigpapas zur Karikatur eines Simplizissimuskönigs etwa. Das Symbolische tritt einzig in den volksliedmäßig gehaltenen Ingeborgstrophen des fahrenden Zigeuners hervor. Ein schön Stück Reflexionspoesie! Einfach und bildhaft, ist dies Lied der Spiegel von Katherinens Gedanken, die selbst entgeistert zuhorcht. Das Echo ihrer Empfindungen, deren sie sich eben erst bewußt wird. Und mehr als das: Das Ingeborglied gibt den Sinn des Märchens. Volkstümliches bringt das Jahrmarktleben zum Beschluß des Werkes und damit den Anlaß zu einem Weilchen Volksoper. —

Daß den Romantiker Zemlinsky die Materie anregte, ist begreiflich. Daß er trotz seiner Jugend (er komponierte die Oper vor 12 Jahren und Gustav Mahler stand Pathe) den Stil schon meisterlich erfaßte und so, daß die Oper auch heute zeitgemäß klingt, ist bewunderungswert. Ein langgesponnenes verträumtes Motiv senkt sich herab und das Orchestervorspiel beginnt von Märchenstimmung zu erzählen, die musikalisch das Werk hindurch anhält. Die ganze Arbeit zeugt von der Leichtigkeit, mit der Zemlinsky schafft. Nirgend etwas Gezwungenes, alles frei von Blässe. Die Musik oft unmittelbar wirksam und nie langweilig. Sie geht den Färbungen des Textes nach (technisch durch den Charakterwechsel des Motivmaterials bewerkstelligt). Sie ist geschmackvoll auch da, wo wir die Vorlage als antiquiert betrachten. Von großer Formschönheit ist die Komposition der Gartenszene. Glänzende dramatische Akzente und hervorragende Steigerungen findet er im Waldakt. Am glücklichsten gelingt aber Zemlinsky der Volkston. Wo Zemlinsky darangeht, Ausgelassenheit als Stimmung wiederzugeben, offenbart die Partitur stets eine Ueberraschung. Mit ein paar festen Strichen macht er das: eine volksmäßige Melodie mit einfachen Intervallen, klaren Rhythmen und einer sinnfälligen kräftigen Kadenz; setzt etwa grelle Lichter auf, indem er den Bassisten nebenher in Fisteltönen singen läßt. „Die Erdbeer wächst am Waldesrand eia, eia".) Oder, er stellt auf die Bühne eine Gruppe unendlich komisch wirkender Dorfmusikanten mit Holzblasinstrumenten und einer Posaune, die mit ihrem „G'fühl" das musikvolle Stück als tönenden Humor herunterzududeln haben. Dem Volkstümlichen weiß er aber auch zarte herzliche Seiten abzugewinnen. So bei den im Text schon bemerkten Ingeborgversen. Eine urwüchsige Melodie, die durch ihre Silhouette auch schon aus der Ferne sichtbar werden muß. Geheimnisvoll erhebt sie sich im Hütteninnern, leise verklingt sie im Walde. Die Stelle, so einfach sie ist (von ihrer Beziehung zur Dichtung abgesehen), wirkt schon durch die Melodiegebung rührend und tiefsinnig. — Vom Orchester läßt sich das wiederholen, was über die Musik im allgemeinen gesagt wurde. Es ist im übrigen meist ein Kammerorchester, dessen Behandlung Meisterschaft im Kolorit beweist. —

Vogeler-Worpswede oder Julius Diez hätten die erträumten Bühnenbilder und Märchenfigurinen einen dankbaren künstlerischen Vorwurf abgegeben; mit Vorhandenem brachte Regisseur *Klaus Pringsheim* den szenischen Teil vollkommen heraus. Es war diesmal ein fruchtbares Beginnen. Frl. *Susy Jicha* mimte die Prinzeß hoffärtig, leichtsinnig, trotzig, fand aber auch Töne zu schmerzlich-süßer Innigkeit und keuscher Liebe. Die Gestalt ist darstellerisch und gesanglich nicht leicht zu fassen. *Hans Winkelmanns* germanische Anmut und sein freudiges Bemühen, stimmlich alles zu geben, verhalf der Figur des Prinzen zur Plastik und zu dramatischem Leben. Als treuer Kumpan seines Herrn war *Nikola Zec* recht drastisch und überraschte durch die Elastizität seines Organes. Auch die kleineren Partien waren ansprechend besetzt. Das Orchester — klar und klangschön. Zemlinsky, der es führte (im Vorbericht habe ich es schon erwähnt), wurde gefeiert und bekränzt.

**Dr. Erich Steinhard (Prag).**




**Braunschweig.** Im Hoftheater hat die erste Aufführung der zweiaktigen Oper „Das Buch Hiob", nach dem gleichnamigen Schauspiel von *Leopold Adler* (nach Herm. Hölty) von *Willi Schäffer* aufrichtigen, wohlverdienten Erfolg gehabt. Der Komponist ist ein junger, talentvoller Geiger der Wiesbadener Hofkapelle. Er übernahm fast wörtlich das Drama unseres ehemaligen Schauspieldirektors, das wie die Erzählung von dem Streite der zwei Weiber (1. Kön. 3, 16—28) die Weisheit des Königs Salomo preist, der hier den wahren Verfasser ebenso scharfsinnig wie dort die rechte Mutter findet. Da der Text nicht für musikalische Zwecke geschrieben wurde, geriet der Komponist in arge Verlegenheit; denn er mußte raschen Schrittes den Gedanken folgen, dabei blieb die Tonkunst immer Dienerin, wurde niemals Herrin. Die rezitativischen, lose aneinander gereihten Teile werden durch sieben Motive geschickt verbunden und soweit wie möglich einheitlich gestaltet: Schäffer wandelt also ganz in Wagners Bahnen. Der ernste religiöse Stoff verlangte aber fortwährend langsames Tempo und düstere Molltonarten, außerdem überwiegen die dunklen Stimmen Alt und Baß, wirken also wie ein Gemälde der niederländischen Schule, das die Aufmerksamkeit von den verschwommenen Umrissen der Figuren auf einen hellen Punkt lenkt, den aber nur ein Rembrandt wirkungsvoll zu gestalten vermag. Die außergewöhnliche Formgewandtheit, reiche Harmonik, geistreiche, unaufdringliche Instrumentation, die ehrliche Arbeit überhaupt berührt angenehm, verdient Beachtung der weitesten Kreise und berechtigt zu den schönsten Hoffnungen. Die Herren Hofmusikdirektor *M. Clarus* und Regisseur *C. Greis* hatten die Wiedergabe des Werkes liebevoll vorbereitet, Marg. Elb, M. Ghinick, die Herren Lühnemann, Spies, Jellouschegg, Bodmer und Löschke wurden dem Komponisten für seine Absichten vorzügliche Bundesgenossen. *Ernst Stier.*

**Erfurt.** Der Erfurter Männergesangverein hat zu Anfang Oktober ein *Friedrich-Hegar-Fest* veranstaltet. Während der erste Tag vorwiegend den Komponisten deutscher Männerchöre zeigte, die den schweizerischen Tonsetzer nicht nur im ganzen deutschen Sprachgebiet bekannt gemacht haben, sondern eine dauernde Stellung erster Ordnung in der Musikgeschichte neuerer Zeit gesichert haben, brachte der zweite Tag ein Werk zu weiterer Kenntnis, das in Deutschland ziemlich unbekannt ist. Es war das dramatische Gedicht in drei Szenen „Manasse" von *Joseph Viktor Widmann*, das Hegar als op. 16 für Soli, Chor und Orchester vertont hat. Also ein ziemlich frühes Werk, das auch noch ganz den Geist des an Mendelssohnsche Romantikerideale sich anlehnenden jungen Schweizers zeigt. Noch verrät kaum eine Phrase des achtunggebietenden Werkes die Eigenart des reifen Hegar. In dem Satze „Blast die Posaunen" erhebt es sich zu imposanter Höhe und dramatischer Wucht, die von den gut disziplinierten Chören wirksam zum Ausdruck gebracht wurde. Musikdirektor *Thienel* war dem Ganzen ein guter Leiter. Als Kapelle hatte er die Hofkapelle aus dem nahen Residenzstädtchen Sondershausen gewonnen, die eben erst mit dem Liszt-Fest so gut abgeschnitten hatte. Sie hatte auch einen Solisten mitgebracht, den am dortigen Konservatorium wirkenden Professor Albert Fischer, dessen machtvoller Bariton herrlich klang. Neben ihm darf mit Auszeichnung die Sopranistin Anna

Kämpfert genannt werden. Das gut besuchte Fest verlief vorzüglich und war ein Beweis, wie heimisch doch der Altmeister Hegar in deutschen Landen geworden ist.

*Franz E. Willmann.*

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— Zur Eröffnung des Deutschen Opernhauses in *Charlottenburg* ist Beethovens „Fidelio" gegeben worden.

— Eugen d'Albert ist vom Münchner Dreimaskenverlag zur Komposition eines Operntextes von Levetzow und Leo Feld verpflichtet worden. Damit kehrten wir wieder zur Gepflogenheit der Opern auf Bestellung zurück.

— *Gustave Charpentier* hat ein neues lyrisches Drama beendet, das den Titel „Julien" führt und aus vier Akten und einem Prolog besteht. Charpentier hat, dem „Figaro" zufolge, sein neues Werk im engeren Kreise vorgetragen. Die neue Oper soll im Frühjahr in Monte Carlo zur Aufführung gelangen.

— *Gatti-Casazza,* der Direktor der New Yorker Oper, hat die Saison mit einer „Hugenotten"-Aufführung begonnen, worin Frl. Hempel ihr amerikanisches Gastspiel antrat. Von älteren Werken sollen in der Saison vier neu einstudiert werden, darunter die „Zauberflöte", die noch vor Neujahr von Herrn Hertz herausgebracht werden soll. Der Nibelungen-Zyklus wird einmal in Nachmittagsvorstellungen und einmal abends zu sehen sein. Als einzige Novität ist bis jetzt „Cyrano" von *Damrosch* in Aussicht genommen. Auch will Herr Gatti-Casazza *Schrekers* „Fernen Klang" trotz seiner Schwierigkeiten aufführen. Daß er Straußens Neuestes, „Ariadne auf Naxos", geben wird, hält er dagegen für sehr fraglich. Zum ersten Male soll in der Geschichte der New Yorker Oper eine Amerikanerin, Frl. Eva Swain, als Prima Ballerina erscheinen.

— *Richard Straußens* „Feuersnot" soll noch im November zum erstenmal in italienischer Sprache am Teatro alla Scala in Mailand aufgeführt werden. Die Uebersetzung hat Dr. *Ottone Schanzer* verfaßt, der auch bereits die italienischen Uebertragungen der „Elektra" und des „Rosenkavalier" besorgte.

— *Bernhard Sekles* hat die Komposition eines zweiaktigen Balletts vollendet, dem ein Märchen von Oskar Wilde zugrunde liegt: „Der Geburtstag der Infantin". (Die Aufführung eines gleichnamigen Balletts von Schreker, das die Schwestern Wiesenthal vor einigen Jahren bereits in Wien tanzten, wurde von den Wildeschen Erben als unberechtigt untersagt.) Das neue Ballett, dessen szenische Bearbeitung von Karlheinz Martin stammt, wurde vom Frankfurter Opernhaus zur Aufführung angenommen.

— Ein neues Ballett, „Les bacchantes", von *Alfred Bruneau* hat in der Pariser Großen Oper die Uraufführung erlebt. Der Stoff ist dem „Euripides" entlehnt; er ist ernster als sonstige Ballettstoffe.

*

— An Neuaufführungen sind für die Abonnementskonzerte der Hofkapelle in Stuttgart unter *Max v. Schillings'* Leitung vorgesehen: Ernst Boehe: Tragische Ouvertüre; Ernest Chausson: Poème für Violine und Orchester; Claude Debussy: „Iberia", Skizzen für Orchester; Max Gernsheim: Ouvertüre zu einem Drama; S. v. Hausegger: Natursymphonie für großes Orchester, Orgel und Schlußchor; E. W. Korngold: Schauspielouvertüre für großes Orchester; Joseph Krug-Waldsee: Symphonischer Festprolog; E. Lendvay: Scherzo für Orchester; Gustav Mahler: Vierte Symphonie, Kindertotenlieder; Pierre Maurice: „Gorm Grymme", Ballade für Chor, Baßsolo und Orchester (Uraufführung); Karl Nielsen: Symphonie in A (zum erstenmal in Deutschland); H. G. Noren: „Kaleidoskop"; Max Reger: Konzert im alten Stil; G. Schumann: Ouvertüre „Lebensfreude"; Bernhard Sekles: Kleine Suite für Orchester, dem Andenken E. A. Hoffmanns gewidmet.

— Mozarts „Große Messe in c moll" hat in Berlin am 21. Oktober 1912 glücklich die erste Aufführung erlebt, und zwar unter Leitung von *Fritz Rückward* in der Philharmonie.

— *Viteslav Novaks* Phantasie „Der Sturm" (op. 42), für großes Orchester, gemischten Chor und drei Gesangssolisten, soll durch den Philharmonischen Chor unter *Franz Schrekers* Leitung und vom Bruno-Kittel-Chor in Berlin aufgeführt werden. In Prag findet im Januar bereits die vierte Aufführung dieses Werkes statt.

— Auch das zweite *Weingartner*-Konzert in Fürstenwalde war trotz schlechtem Wetter außerordentlich besucht.

— Die *Loevensohn*-Konzerte in Berlin werden an 12 Abenden Aufführungen gänzlich unbekannter oder wenig bekannter Kammermusikwerke veranstalten. Programm der beiden ersten Konzerte: Streichquartett op. 1 von *Hugo Leichtentritt* (Uraufführung), Klavierquartett op. 50 von *Paul Juon*, Streichquartett von *F. Klose* (1911). Am zweiten Abend: Streichquartett von *Désiré Paque* (Uraufführung), Sonate No. 4 von *Max Reger* (für Klavier und Cello), Klavierquintett von *L. Thuille*.

— Wir lesen in einer Fachzeitschrift: Der russische Komponist *Scriabin* hat eine Symphonie „Le poème du feu" komponiert, für deren Aufführung er in der Partitur besondere „Regiebemerkungen" vorgesehen hat, die eine ständig wechselnde Beleuchtung des Aufführungsraumes vorsehen. Die Forderungen, die er dabei stellt, sind so kompliziert, daß es bisher nicht gelungen ist, seinen Wünschen vollständig gerecht zu werden. Jetzt hat indessen das Berliner Opernhaus eine „Lichtorgel" erhalten, die es ermöglicht, alle Wunder der modernen Beleuchtungskunst mittels einer einfachen Tastatur hervorzuzaubern. Vielleicht ist mit ihrer Hilfe der Feuertraum Scriabins zu erfüllen.

— Die Uraufführung der Sinfonia „Italo-Tedesca" von *Francesco P. Neglia* hat in Hamburg stattgefunden.

— *Max Regers* neuestes Werk, die dreisätzige Romantische Suite, das in Dresden seine Uraufführung erlebte und auch schon in einer Reihe anderer Städte, z. B. in München und Köln, aufgeführt wurde, hat bei seiner ersten Aufführung in Meiningen starken Eindruck hinterlassen. Dem Werke liegen drei Eichendorffsche Gedichte: „Nachtzauber", „Elfe", „Morgengruß" zugrunde. Namentlich der zweite Satz ist von entzückender Grazie und reich an berückenden Klangeffekten. — Weiter hat in Meiningen *Max Regers* op. 124 „An die Hoffnung" für Altsolo mit Orchester die Uraufführung erlebt. Die Musik erschöpft den Inhalt der von tiefer Schwermut getragenen Dichtung Hölderlins und zeichnet sich durch Prägnanz der Gedanken und weise Sparsamkeit im Gebrauche der Mittel aus. Die Solopartie wurde von Frau *Anna Erler-Schnaudt* (München) wundervoll gesungen. Das Werk fand eine sehr warme Aufnahme. *L.*

— Aus *Zwickau* wird geschrieben: Ein musikalisches Ereignis für weiteste Kreise wird eine geplante Musikaufführung werden, bei der eine Jugendsymphonie Robert Schumanns aufgeführt werden soll. Sie wurde zum erstenmal am 18. November 1831 in Zwickau in einem Konzert von Schumanns späterer Frau, der Klaviervirtuosin Clara Wieck aus Leipzig, aufgeführt und nach einer Umarbeitung nur noch 1833 in Schneeberg. Seit dieser Zeit blieb sie verschwunden, bis sie vor kurzem Bergdirektor Wiede aus Zwickau-Weißenborn aus einem Nachlaß erwarb und dem Zwickauer Schumann-Museum spendete.

— In Nürnberg hat das erste Doppelkonzert des „Lehrergesangvereins" am 31. Oktober Werke von Beethoven (Große Leonoren-Ouvertüre, „Meeresstille und glückliche Fahrt", „An die Hoffnung" und die Neunte Symphonie) gebracht. Nach der Neunten gab's demonstrativen Beifall für Musikdirektor *Karl Hirsch*. (Das war eine Antwort auf die Ordensverleihung, von der die „N. M.-Z." im vorigen Hefte berichtet hatte.)

— In Aachen sind unter Leitung des städt. Musikdirektors *Fritz Busch* im ersten Abonnementskonzert zum ersten Male „Don Quixote" von Richard Strauß und die zweite Symphonie von Gustav Mahler aufgeführt worden.

— Im Heidelberger Bach-Verein ist die Orchestersuite op. 21 von *Bernhard Sekles* unter persönlicher Leitung des Komponisten aufgeführt worden. Das Werk ist so exzentrisch und originell, wie E. Th. Hoffmann (dessen Andenken es gewidmet ist). — *Alexander Schmuller* (Moskau) spielte Regers Violinsonate (op. 49 No. 2) und das Violinkonzert von Glazounow hervorragend. *A. H.*

— Musikdirektor *J. P. Ehmig* in Göttingen hat im ersten Konzert die Symphonie (f moll) von Rich. Strauß aufgeführt. Frau Carreño spielte Beethovens Klavierkonzert (in Es dur).

— In dem neu erblühenden Bad Hersfeld finden, wie uns geschrieben wird, durch den vom Gymnasialgesanglehrer *Fischer* geleiteten gemischtchörigen Gesangverein „Chorverein" in jedem Winter vier bis fünf durch Abonnement garantierte Konzerte statt, in denen in den letzten zehn Jahren eine große Zahl umfangreicherer Chorwerke von Schumann, Haydn, Max Bruch usw. aufgeführt wurden. Daneben war es trotz der nicht reichlich fließenden Mittel noch möglich, namhafte Künstler als Instrumental- und Gesangssolisten zu gewinnen.

— *Wilhelm Meyer-Stolzenaus* neuer Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten „Danklied auf das Jahr 1813", Text von Ernst Moritz Arndt, ist zur Aufführung als Massenchor auf dem im Juli 1913 stattfindenden Bundessängerfeste der Vereinigten Norddeutschen Liedertafeln in Minden in Westfalen angenommen worden. (Das Werk erschien soeben im Verlage von Gries & Schornagel, Hannover.)

— Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wird bei ihrer Säkularfeier eine Festwoche veranstalten, die vom 30. November bis 7. Dezember d. J. dauern soll. Innerhalb dieser Festwoche sind verschiedene große Konzerte und eine Ausstellung von musikalischen Archiv- und Museumschätzen vorgesehen.

— *Kamillo Horn*, der unseren Lesern als Mitarbeiter der Musikbeilage nicht unbekannt ist, ist in der letzten Spielzeit

an 111 Abenden mit Werken im Konzertsaal zum Worte gekommen.

— *Jan Kubelik* hat in Mähr.-Ostrau das letzte Konzert seiner mährischen Konzerttournee gegeben. Das Publikum feierte ihn im tschechischen Vereinshause enthusiastisch. Kubelik spielte auf der um den Luxuspreis von 125 000 M. aus der englischen Kollektion Haddock erstandenen „Emperorgeige“. *A. C.*

— *Robert Müller-Hartmanns* Orchesterwerk „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema“ (Verlag N. Simrock, Berlin) ist unter der Leitung von Cornelius Dopper im Concertgebouw in *Amsterdam* aufgeführt worden.

— *Georg Schneevoigt* dirigiert in dieser Saison wieder vierzehn Symphoniekonzerte in Helsingfors. Seine Programme weisen viele neuere Kompositionen auf, u. a. Sibelius: erste, zweite Symphonie und „Finlandia“; Richard Strauß: „Domestica“, „Also sprach Zarathustra“, „Don Quixote“; Järnefelt: „Korsholm“; Boehe: „Taormina“; Furuhjelm: erste Symphonie; Melartin: vierte Symphonie; Elgar: „Cocaigne“; Glière: „Die Sirenen“; Palmgreen: „Die Jahreszeiten“; Debussy: „Ronde de printemps“ und „La Peri“; Ravel: „Ma mère l'Oye“ usw. Von Brahms kommt die erste, von Bruckner die achte Symphonie an die Reihe. Unter den Solisten finden sich Namen wie Siloti, Carreño, Serato, Aino Ackté.

— Generalmusikdirektor Dr. Karl Muck hat *Roderich v. Mojsisovics'* „Barockidylle“ (II. Symphonie) zur Aufführung im Bostoner Symphonieorchester angenommen.

— Karl Flesch und Artur Schnabel, klassische Interpreten Mozartscher Kammermusik, haben in der Edition *Peters*, Leipzig, eine neue Ausgabe von *Mozarts* Violinsonaten veröffentlicht. Professor Flesch wird außerdem im gleichen Verlag eine neue Ausgabe von Mendelssohns Violinkonzert sowie von Beethovens Romanzen erscheinen lassen.

— Im Verlage der *Universaledition* A.-G. Wien-Leipzig sind in letzter Zeit eine Reihe von Kammermusikwerken erschienen. Wir nennen u. a.: *Arnold Schönberg*, Streichquartette d moll und fis moll und Streichsextett „Verklärte Nacht“, *J. V. v. Wöß*, Klaviersextett e moll (vom Prill-Quartett aufgeführt), *Rudolf Braun*, Streichquintett (Aufführung durch Rosé und Genossen); *Paul Graener*, Streichquartett „Spinn, spinn“ (Aufführung durch das Hock-Quartett in Frankfurt und das Fitzner-Quartett), *Pick-Mangiagalli*, Streichquartett (in Leeds [England] gespielt), *Robert Gound*, Klavierquartett (von Rosé und Genossen aufgeführt); *Richard Mandl*, Klavierquintett; *J. G. Mraczek*, Klavierquintett; *Karl Weigl*, Streichquartett (mit dem Beethovenpreise der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ausgezeichnet); *Georg Szell*, Klavierquintett (vom Rosé-Quartett mit dem Komponisten [am Klavier] aufgeführt); *J. Müller-Hermann* (Aufführung in Wien).



## KUNST UND KÜNSTLER

— *Der Prozeß Weingartner.* Das Reichsgericht hat die Klage Weingartners „gegen den König von Preußen“ abgewiesen. Gleichzeitig mit diesem Spruch ist eine Broschüre erschienen: Erlebnisse eines Königlichen Kapellmeisters in Berlin, von Felix Weingartner (Paul Cassierer in Berlin), worin erbauliche Dinge zu lesen sind. Es muß wundernehmen, daß bis heute noch nicht darauf geantwortet worden ist. Für alle Fälle empfiehlt sich das Totschweigen doch nicht!

— *Der Fall Istel vor dem Reichsgericht.* Der Fall des Dr. Edgar Istel gegen den Allgemeinen Deutschen Musikverein kommt am 9. Januar vor dem Reichsgericht zur Verhandlung. Der A. D. M.-V. hat sich bei den gegen ihn gefallenen Entscheidungen nicht beruhigt, und nun wird der höchste Gerichtshof sprechen.

— *Beitritt Hollands zur Berner Literaturkonvention.* Die Niederlande haben nun endlich ihren Beitritt zur „revidierten Berner Uebereinkunft, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst vom 13. November 1908“ erklärt. Holland war zuletzt der einzige Staat, der sich der Berner Konvention noch nicht angeschlossen hatte, während im Lauf der Jahre alle anderen Staaten dem internationalen Abkommen beigetreten waren.

— *Von den Konservatorien.* Die von *Waldemar v. Baußnern* geleitete „Großherzogliche Musikschule in *Weimar*“, die im vergangenen Schuljahre 12 historische Klavierabende veranstaltet hat, wird in diesem Schuljahr aus Anlaß ihres 40jährigen Bestehens in 10 Vortragsabenden die Entwicklung der Kammermusik vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart zur Darstellung bringen. Es werden aufgeführt werden Werke von Melchior Franck, Dufay, Adam Krieger, Jannequin, Archadelt Rosenmüller, Purcell, dall' Abaco, Locatelli, Pergolesi, Morley, Bennet, Sebastian Bach, Schobert, Dittersdorff, Stamitz, Reichardt, Zumsteeg, Schulz, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Raff, Rheinberger, César Franck, Brahms, Draeseke, Baußnern, Strässer, Strauß, Reger. — Seinen Jahresbericht über das 8. Schuljahr sendet uns das Spohr-Konservatorium in *Kassel*, Direktion *Heinrich Stein.*

— *Jubiläum.* Der *Bremer Lehrergesangverein* hat am 3. November das Fest seines 25jährigen Bestehens gefeiert. Die Verdienste des auch außerhalb Bremens wohlbekannten Chors auf künstlerischem Gebiete wurden allseitig anerkannt und von vielen Vereinen in der Stadt und auswärts in reichem Maße gewürdigt. Das Jubiläumskonzert brachte neben Hauseggers „Schmied Schmerz“ und dem „Bardengesang“ von R. Strauß ein neues Werk des Dirigenten *Ernst Wendel*, „Das Reich des Gesanges“, dem Lehrergesangverein gewidmet, zur Uraufführung. Eine hochbedeutsame Tonschöpfung für Männerchor und großes Orchester, die bei der wundervollen Wiedergabe einen großen Eindruck hinterließ. *J. B.*

— *Denkmalpflege.* Der Ausschuß für Errichtung eines *Franz-Abt*-Denkmals in *Eilenburg* hat beschlossen, das Denkmal nach dem Entwurf und Modell des Berliner Bildhauers *Viktor Hugo Seifert* zu errichten. Es soll im Modell in der Form einer Herme gehalten werden, d. h. die Büste Abts wächst aus dem Postament heraus, das in modernen Linien gehalten ist. Das Postament schmückt nach der Vorderseite zu ein Relief, das eine Verherrlichung des deutschen Liedes darstellt. Den Abschluß soll ein im Halbkreis geformtes Brunnenbecken bilden. Aus einer Oeffnung unterhalb des Reliefs soll das Wasser herausfließen, gleichsam andeutend, daß das deutsche Lied ein nie zu erschöpfender Jungbrunnen für unser deutsches Volk ist.

* * *

## Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen. Georg Richard Kruse* in *Berlin* hat vom Herzog von Anhalt den Verdienstorden für Wissenschaft und Kunst in Gold erhalten. — Dem königl. Musikdirektor *Mathieu Neumann* (Düsseldorf) ist der Königliche Kronenorden IV. Klasse verliehen worden. — Dem Verein der Musikfreunde in Warnsdorf ist vom Kaiser von Oesterreich die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden. — Bei einem Hofkonzert, worin der ausgezeichnete königl. rumänische Hofpianist Georg Boskoff mehrere Klavierübertragungen vor der Königin von Rumänien auf Schloß Sinaia mit großem Erfolge spielte, hat die Königin Herrn *August Stradal* ihr großes Bild mit einer schmeichelhaften Unterschrift überreichen lassen.

— Der 22jährige Pianist *P. O. Möckel* ist als erster Lehrer des Klavierspiels an das Konservatorium in Zürich berufen worden (als Nachfolger von Prof. R. Freund).

— *Gustave Charpentier* ist zum Mitglied der „Académie des Beaux-Arts“ ernannt worden als Nachfolger *Massenets*, dessen Lieblingsschüler er auch war. Charpentier ist 1860 in Dieuze geboren, errang 1887 den „Rom-Preis“ mit seiner schönen Kantate „Didon“. Unter seinen späteren Werken sind zu erwähnen: „Les Impressions d'Italie“ (symphon. Gedicht), „La Vie du Poète“ (dramat. Symphonie in 4 Akten), „Le Couronnement de la Muse“ und „Louise“, welch letztere Oper den Höhepunkt seines Schaffens bildet. Gustave Charpentier wird in Paris nicht nur als hervorragender Komponist gefeiert, sondern auch als sehr populäre Persönlichkeit verehrt, insbesondere wegen seiner Gründung des Werkes von „Mimi Puison“. *C. R.*

— In Breslau ist Prof. *Ernst Flügel* gestorben, der langjährige Musikkritiker der „Schlesischen Zeitung“.

— Einer der besten polnischen Liederkomponisten, *Jan Gall*, ist am 29. Oktober in Lemberg gestorben. Im Jahre 1856 in Krakau (nicht wie Riemann irrtümlich angibt, in Warschau) geboren, absolvierte Gall das Wiener Konservatorium, studierte bei Lamperti und wirkte als Chorrepetitor an der Weimarer Hofoper. Darauf bereiste er Europa und siedelte sich schließlich in Lemberg an, wo er als Chormeister des Männergesangvereins „Echo“ wie auch als Musikkritiker wirkte. Ueberaus fruchtbar (500 Lieder und Chöre) komponierte Gall mit staunenswerter Leichtigkeit und großem Können. Seine Lieder, in denen immer die Melodie die Hauptrolle spielt, zeichnen sich durch Frische und Lebendigkeit aus und verbreiteten sich sehr bald nicht nur in Polen, sondern auch in Deutschland. Allbekannt sind seine Gesänge und viel gesungen werden seine: „Mädchen mit dem roten Mündchen“, „Lieb Liebchen, leg' 's Händchen aufs Herze mein“, „Ich will meine Seele tauchen“, „Im Hirn spukt mir ein Märchen wunderfein“, „Wenn durch die Piazetta“, „O komm in mein Schiffchen“, „O wenn es doch immer so bliebe“, „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod“. — Die imposante Leichenfeier war das beste Zeugnis für die Beliebtheit des Verstorbenen. Gall war zwar kein Reformator, auch kein Neuerer, aber was er schuf, wird lange als Grundstein der polnischen Liederkomposition bestehen. *Alfred Plohn.*

# Besprechungen und Anzeigen



## Neue Klavierstücke zu 2 Händen.

**E. Lendvai,** op. 6 a: *Venedig* 1.50 M. (m.—s.). Verlag *Hansen*. Ein träumerisch exotisches, an Debussys Harmonik sich anlehnendes, zum Konzertvortrag bestimmtes Notturno. Wir finden manche schwer eingängliche Klänge und manches dürfte mehr „gemacht“ als empfunden sein.

**S. Liapounow,** op. 36, 8 e: *Mazurka* 2 M. Verlag von *Jul. Heinr. Zimmermann* in Leipzig. Unsere Leser kennen den „russischen Chopin“. Er bietet ihnen hier ein mittelschweres Stück, das die bekannten Vorzüge seiner Muse: Eleganz, Wohlklang des Satzes und rhythmische Prägnanz aufweist.

**E. Kronke,** op. 58: *Hommage à Chopin, 6 Préludes* à 1 bis 1.50 M. (m.—s.). Verlag *Schweers & Haake, Bremen.* Mit der Widmung an Chopin will der Komponist offenbar ausdrücken, daß er durch des Polen Vorbild zur Komposition dieser inhaltlich wertvollen und technisch fördernden, poetischen Etüden angeregt worden ist. Harmonisch sind sie nicht neuartig, aber in den technischen Motiven und musikalischen Gedanken doch selbständig. In der Schwierigkeit sind sie ungleich. Die leichteste ist No. 5, „Patetico“. Nimmt man die Tempi nicht so schnell, so sind auch die anderen allmählich von einer mittleren Technik zu erobern. Erfreulicherweise ist der Fingersatz angegeben. — Bei dieser Gelegenheit möchten wir noch einmal nachdrücklichst auf *E. Kronkes*, op. 25: *Prélude de Concert* 1.20 M. (m.), Verlag *A. P. Schmidt*, verweisen. Ein pompöseres, wirkungsvolleres Konzertstück wird man nicht leicht finden. Dabei ist es nicht einmal schwer.

**L. Wambold,** op. 16: *Polonaise de Concert* 2 M. (m.—s.). Verlag *Schweers & Haake, Bremen.* Ein vollgriffiges und große Wirkung machendes, bequem gesetztes Donnerstück. Wenn der innere Gehalt ebenso groß wäre, wie der äußere Klang, so hätten wir eine ungewöhnliche Erscheinung vor uns. *C. Knayer.*

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 4 bringt ein Klavierstück: „Abend im Dorfe“ von *Hermann Zilcher* in München. Hermann, der Sohn von *Paul* Zilcher in Frankfurt (von dem im Verlage von Carl Grüninger die reizenden Stückchen für die Jugend erschienen sind), ist als vortrefflicher Klavierspieler und Begleiter bekannt. Er leitet auch in München als Nachfolger von Heinrich Schwartz den „Orchesterverein“. Sein Charakterstück „Abend im Dorfe“, das wir mit besonderer Bewilligung des Verlegers *N. Simrock* in Berlin einer Sammlung „Klavierskizzen“ entnehmen, ist nicht bloß musikalisch fein gestaltet und stimmungsvoll empfunden (die vom Abendwind hergewehte Dorfmusik ist köstlich wiedergegeben), sondern das Stück hat auch pädagogischen Wert, indem vor allem der wichtigen Pedalfrage größere Aufmerksamkeit geschenkt wird, als das — leider — sonst zu geschehen pflegt. Wer Zilcher Klavierspielen hört, dem wird sofort die subtile und wirksame Pedalbehandlung auffallen. Wir richten die Aufmerksamkeit unserer Leser besonders auf diesen Punkt.

### ☞ Gratisbeilage: „Allgemeine Geschichte der Musik“ von Dr. Richard Batka.

**Zu unserem lebhaften Bedauern sind wir infolge unvorhergesehener Umstände nicht in der Lage, wie in Aussicht genommen, dem Heft 4 einen Bogen der Musikgeschichte beizufügen, da der Verfasser, Herr Dr. Batka, durch Krankheit verhindert ist, das Manuskript rechtzeitig fertigzustellen. Wir hoffen aber, die beiden in diesem Quartal fälligen Bogen dem Heft 6 beifügen zu können. Sollte wider Erwarten nur ein Bogen fertig werden, so würden wir dagegen im nächsten Quartal 3 Bogen liefern.**

**Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung“.**

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 9. November, Ausgabe dieses Heftes am 21. November, des nächsten Heftes am 5. Dezember.**

## Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

### Violinmusik.

*Stojanovits, Peter,* op. 13: Neue Elementar-Violinschule, Heft I—IV à 2 M. Ludw. Doblinger, Leipzig.
— op. 13: Neue Elementar-Violinschule, Klavierbegleitung zu allen in der Schule vorkommenden Vortragsstücken 2 M. Ebenda.
— op. 14: Scherzo in altem Stile für Violine und Klavier 1.50 M. Ebenda.
*Seelig, Paul J.:* Lieder für Violine und Klavier Fr. 2.—. Hug & Co., Leipzig.
*Glass, Louis,* op. 40: Chant d'Automne 2.25 M. Ebenda.
*Tarenghi, M.,* No. 107, Romanza appassionata M. 1.60 no. Verlag Carisch & Jänichen, Mailand und Leipzig.

### Instrumentalmusik.

*Karg-Elert, Sigfrid,* op. 94: Die hohe Schule des Legatospiels für Harmonium aller Systeme, 26 Etüden, H. I/II à 3 M. Carl Simon Musikverlag, Berlin.
*Holy, Alfred,* op. 16: Bluette, langsames Walzertempo für Harfe 1.20 M. Ebenda.
— op. 17: Elegie, Ausg. A für Harfensolo 1.50 M. Ebenda.
— op. 20: Zwölf Etüden für Harfe 4 M. Ebenda.
*Zamara, Alfred:* Harfenmusik, Capricietto für Flöte und Harfe 1.50 M. Ludw. Doblinger, Leipzig.
*Payr, Robert:* Technische Studien für Harfe Partitur I 2 M., Partitur II 4 M., Partitur III 3 M., Partitur IV 3 M. Ebenda.
*Volbach, Fritz,* op. 36: Quintett f. 2 Violinen, Bratsche, Violoncello u. Klavier M. 9.— no. Verlag Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.
*Schmitt, Florent:* Lied et Scherzo pour Violoncelle et Piano Fr. 5.— no. Verlag A. Durand & Fils, Paris.
*Halvorsen, Johan,* op. 17: Trioalbum für Viol., Violoncell und Piano, Bd. I/III.
*Sternberg, Constant,* op. 105: Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello No. 1—3 à 3 M. F. E. C. Leuckart, Leipzig.
*Kaun, Hugo,* op. 88: Drei Bagatellen f. Streichorchest. Partitur à 4 M., Stimme à 1 M. Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Großlichterfelde.

## Für Violine und Klavier.

**Orchesterstudien aus Richard Straußens Bühnenwerken.** Violine: I. Ausgewählt und bezeichnet von *Bernhard Dessau*. 3 Hefte à 3 M. im Verlag von *Adolph Fürstner, Berlin*. Heft I „Guntram“, „Salome“, II „Feuersnot“, „Elektra“, III „Rosenkavalier“. Wie die Werke R. Straußens in ihrem Kunstwert an höchster Stelle stehen, genau so ist das Verhältnis bezüglich der Anforderungen an die Ausführenden. Bisweilen in technischer Hinsicht die Grenzen der Möglichkeit streifend, erfordert jedes Instrument einen Künstler gleich ausgestattet mit gut musikalischen wie virtuosen Eigenschaften. Es ist geradezu für den Orchestermusiker, ganz besonders jedoch für die, die es noch werden wollen, eine absolute Notwendigkeit geworden, sich mit den für sie in Betracht kommenden Partien in Straußschen Werken näher vertraut zu machen, wenn sie sie vollends beherrschen wollen. Ich glaube sicher nicht fehl zu denken, daß bei künftigen sogen. „Probespielen“ für Engagements in Kapellen gerade die schwierigen Stellen aus Straußens Werken eine ausschlaggebende Rolle spielen. Der Inhalt der drei vorliegenden Hefte braucht nun nicht nur als Orchesterstudien betrachtet zu werden, denn von rein technischer Seite aus bietet er jedem Geiger so viel Nützliches und Förderndes in: Lagenwechsel, Skalen, akkord. Gängen mit Nebennoten, chrom. Läufen bis in die höchsten Lagen, freie hohe Einsätze und ganz besonders nach rhythmischer Seite noch mitunter schwierige Probleme. Die Anregung des Herausgebers, diese Studien im letzten Jahre eines der Orchesterlaufbahn sich widmenden Schülers zu verwenden, halte ich für sehr angebracht, insofern als sie dem jungen Musiker eine äußerst praktische Vorbereitung mit auf den Weg geben. Die genaue Bezeichnung des Werkes für die linke wie für die rechte Hand lassen den erfahrenen Künstler erkennen, wie auch die übrige Ausstattung vorzüglich genannt werden darf. Allen strebsamen Musikern seien diese Studien hiermit angelegentlichst empfohlen. *Leonhard May (Stuttgart).*

**Joseph Disclez:** *Gavotte dans le style ancien.* Für Violine, Klavier (auch für Violoncell). 1.30 M. *Carl Simon Musikverlag, Berlin.* Ein leicht ausführbares, dabei gefälliges und dankbares Vortragsstück für angehende Violinspieler.

**Paul Wachs:** *Loin du Monde, Romance sans paroles pour Violon et Piano* (par *Rich. Hofmann*). 1.50 M. *Otto Junne, Leipzig.* Sehr melodisch, stimmungsvoll, macht bescheidene Ansprüche an den Spieler.




Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

# NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1913

Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark. | Heft 5

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.


Inhalt: 

## Die Klavierauszüge der Werke Wagners in der Neuausgabe der Originalverleger.

**Von AUGUST RICHARD (Heilbronn).**

Es ist ein eigenartiger Zufall, daß das Jahr 1913 fast gleichzeitig die Wiederkehr des 100. Geburtstags und des 30. Todestages Richard Wagners bringen wird. An Gedächtnisfeiern, Festaufführungen und Festkonzerten, an Gedenkreden, Zeitungsaufsätzen und dergleichen mehr wird es dabei gewiß nicht fehlen, um den 100. Geburtstag des Meisters möglichst glanzvoll zu begehen. So helleuchtend auch das Bild der geschichtlichen Entwicklung des Lebenswerkes Richard Wagners erstrahlen wird, so muß doch trotzdem der Wiederkehr seines 30. Todestages eine weitaus größere praktische Bedeutung zugemessen werden, und zwar zumeist aus rechtlichen, aus geschäftlichen Gründen.

Bekanntlich sind die WagnerschenWerke bis jetzt noch durch das Urheberrecht gesetzlich geschützt, d. h. deren Aufführungen sind nur unter vertraglich festgesetzten Abgaben erlaubt, deren Vervielfältigungen jeglicher Art überhaupt verboten. Die gesetzliche Schutzfrist endet aber am 1. Januar des dem 30. Todestag eines jeden Urhebers folgenden Jahres, bei den Wagnerschen Werken demnach also am 1. Januar 1914.

Fernerstehende werden sich wohl kaum ein richtiges Bild von der weittragenden Bedeutung dieser Tatsache machen können; für unser musikalisches Leben dagegen ist es sehr bezeichnend, daß schon seit geraumer Zeit das „Freiwerden" der Wagnerschen Werke seinen Schatten, man kann wohl mit gleichem Recht ebensogut sagen — sein Licht vorauswirft. Den heftigen, wohlgemeinten, aber im Grund doch eigentlich ganz aussichtslosen Kampf um die Verlängerung der gesetzlichen Schutzfrist für den „Parsifal" will ich in diesem Zusammenhang für heute unberücksichtigt lassen und mich lieber sofort meinem eigentlichen Thema, der Neuausgabe der Klavierauszüge der Wagnerschen Werke durch die Originalverleger, zuwenden.

Diese Neuausgabe steht natürlich im engsten Zusammenhang mit dem Ende der Schutzfrist für des Meisters Werke und ist geradezu als deren notwendige Folge anzusehen.

Bekanntlich sind Wagners Bühnenwerke nicht alle in einem einzigen Verlag erschienen, sondern „Rienzi", „Der fliegende Holländer" und „Tannhäuser" bei *Adolph Fürstner* in Berlin (ehemals C. F. Meser in Dresden), „Lohengrin" und „Tristan und Isolde" bei *Breitkopf* & *Härtel* in Leipzig, „Die Meistersinger von Nürnberg", „Der Ring des Nibelungen" und „Parsifal" bei *B. Schotts Söhne* in Mainz. So nahe es nun eigentlich auch liegt, auf die verschiedenartigen Beziehungen des Meisters zu diesen Verlagsfirmen einzugehen, muß ich doch leider heute darauf verzichten; aber ich darf wohl bei dieser Gelegenheit kurz daran erinnern, welche Mühe und Anstrengung es seinerzeit Wagner kostete, überhaupt Verleger für seine Werke zu finden; geradezu beschämend klein waren anfangs deren Honorare, und stiegen sie mit der Zeit auch freilich, so mußten sie doch stets von Wagner im voraus „als Vorschuß" bezogen werden; zahlreiche (häufig allerdings von ihm selbst „verschuldete") Schwierigkeiten aller Art waren bei der Drucklegung und Herausgabe zu überwinden und doch wurde schließlich, freilich zum Teil erst nach des Meisters Tod, ein glänzender, sieggekrönter Erfolg seinen Werken und damit auch — seinen Verlegern zuteil: ein nicht uninteressantes und im Hinblick auf gewisse heutige Verhältnisse recht lehrreiches Kapitel in der Entwicklungsgeschichte des musikalischen Lebens der damaligen und der jetzigen Zeit.

Wie schon gesagt, war bisher die Vergebung des Aufführungsrechtes wie die Herausgabe der Wagnerschen Bühnenwerke als Ganzes, in einzelnen Teilen und in Bearbeitungen das ausschließliche Recht der jeweiligen Verleger. Nach dem 1. Januar 1914, nach dem „Freiwerden", aber darf nun jedermann Partituren, Klavierauszüge und Bruchstücke irgendwelcher Art aus Wagners Werken nach Belieben nachdrucken, wie auch deren Aufführungen an keinerlei Abgaben mehr gebunden sind. So sehr dies einerseits gewiß im Interesse einer möglichst allgemeinen Popularisierung dieser Werke mit Freude begrüßt werden muß, so ist doch anderseits zugleich damit auch deren rücksichtslosester geschäftlicher Ausbeutung Tür und Tor geöffnet. Unsere gut und vornehm geleiteten Theater werden sich ja nun wohl noch mehr als bisher die eifrige Pflege der Wagnerschen Werke angelegen sein lassen, ebenso aber wird sich auch die unter dem Deckmantel der Kunst betriebene geldgierige Spekulation gewissenloser Theaterunternehmer mit hastiger Begierde auf diese Werke stürzen: und leider gibt es gegen einen solchen Mißbrauch Wagners an unseren Bühnen eigentlich kein Mittel. Dagegen war es wohl möglich, einer unwürdigen Ausbeutung des freiwerdenden Verlagsrechtes einigermaßen vorzubeugen, und diese Möglichkeit haben die einzig hierzu Berufenen, nämlich die Originalverleger selbst, in dankenswerter Weise geschickt benützt.

Schon vor mehreren Jahren haben sie untereinander das Uebereinkommen getroffen, Wagners Bühnenwerke gemeinsam möglichst gut und möglichst billig herauszugeben, und zwar schon vor dem Ende der gesetzlichen Schutzfrist. So sind denn im Lauf der letzten Monate von sämtlichen Wagnerschen Bühnenwerken vollständige Klavierauszüge und ebenso Klavierauszüge mit unterlegtem Wortlaut der Dichtung und beigefügten szenischen Bemerkungen erschienen; ihnen sollen sich auch nun in kurzer Zeit noch die sämtlichen Partituren, allerdings nur zu Studienzwecken anschließen. Auf diese Klavierauszüge werde ich nachher im einzelnen noch näher eingehen, nur soviel sei einstweilen schon im voraus gesagt: Mit dieser Neuausgabe haben die genannten Verlagsfirmen ein großes, höchst verdienstvolles Werk vollendet, das in gleicher Weise allen künstlerischen Aufgaben, anderseits aber auch den Anforderungen einer wirklichen Volksausgabe in der Tat vollauf gerecht wird und deshalb mit herzlichster Freude zu begrüßen ist. Bei den überaus niedrigen Preisen (gegenüber den bisherigen Preisen bedeutet sie einen Abschlag von ungefähr 10 bis 16 Mark für jeden Auszug) scheint es nun einstweilen wenigstens ganz ausgeschlossen, daß irgend ein anderes Verlagsunternehmen zu den gleichen oder gar noch billigeren Preisen Wagners Klavierauszüge in minderwertiger Bearbeitung und Ausstattung in den Handel bringen kann, und somit ist die Absicht der Originalverleger, des Meisters Werke in würdiger Form herauszugeben, vollständig erfüllt.[1]

Ehe ich nun diese neuen Wagner-Klavierauszüge im einzelnen eingehender bespreche, möchte ich dem nur kurz einige ganz allgemeine Bemerkungen über Art und Wesen, Zweck und Bedeutung des Klavierauszugs überhaupt voranschicken.

Unter einem Klavierauszug, gelegentlich manchmal auch Klavierpartitur genannt, versteht man die Uebertragung einer Orchesterpartitur in einen klaviermäßig spielbaren Satz. In früheren, noch zu unserer Klassiker Zeiten bot die Ausarbeitung eines solchen Klavierauszugs bei den wenigen Orchesterinstrumenten, bei der verhältnismäßig einfachen Melodienführung und der selteneren Kontrapunktik meist keine zu großen Schwierigkeiten. Aber schon im „Fidelio" und dann immer mehr über Wagners Werke hinaus bis zu unseren modernsten Schöpfungen ist wegen der stets größer werdenden Zahl der zur Verwendung kommenden Orchesterinstrumente, wegen der komplizierteren Stimmführungen und der bedeutend reicheren kontrapunktischen Arbeit die Herstellung eines Klavierauszugs eine überaus schwierige, geradezu selbst wieder eine wirklich künstlerische Aufgabe geworden. Und mit der steigenden Schwierigkeit der Ausarbeitung eines solch modernen Klavierauszugs geht naturgemäß auch die weit größere Schwierigkeit bei dessen Wiedergabe am Klavier Hand in Hand.

Wie ein guter Klavierauszug beschaffen sein soll, ergibt sich ohne weiteres am besten aus dem Zweck, dem er zu dienen hat. Zumeist werden ja nur Kapellmeister, gelegentlich vielleicht hin und wieder auch andere Berufsmusiker, nur selten dagegen einige besonders begabte Dilettanten eine Orchesterpartitur lesen und spielen können; die vielen übrigen Berufsmusiker und die große Zahl der musikfreudigen Dilettanten ist dafür auf den Klavierauszug angewiesen. Ihnen soll der musikalische Gehalt eines Werkes möglichst klar und deutlich darin in Erscheinung treten und so dessen Kenntnis vermitteln, dessen Studium erleichtern. Deshalb ist die wichtigste Bedingung eines guten Klavierauszugs: Uebersichtlichkeit. Alles Wesentliche, besonders die harmonische Unterlage und das motivische Geflecht muß wohl erkennbar darin enthalten, alles Unwesentliche, Füllstimmen, Begleitungsfiguren und dergleichen mehr als entbehrlich oder gar überflüssig streng ausgeschaltet sein und das Ganze muß in faßlicher Weise eine Wiedergabe am Klavier ermöglichen.

Dabei erhebt sich nun sofort die Frage: Soll ein Klavierauszug einer umfangreichen Partitur lieber auf manches zwar nicht eben unbedingt wichtige, aber doch sehr hübsche und interessante Detail verzichten und leicht spielbar sein oder soll er umgekehrt, selbst auf Kosten der leichten Spielbarkeit, möglichst viel und vielerlei solcher Details aus der Partitur enthalten? Eine Frage, die von verschiedenen Gesichtspunkten aus ganz verschieden wird beurteilt werden können. Der Berufsmusiker und auch der wirklich musikalisch gebildete, verständnisvolle Dilettant wird wohl stets einem möglichst ausführlichen Klavierauszug den Vorzug geben: übersteigt dessen Spielbarkeit sein technisches Können, so wird er ohne viel Mühe aus einem reichhaltigen Auszug das Wichtigste und Wesentliche erkennen und herausgreifen, alles übrige mehr oder weniger absichtlich weglassen und so das Ganze seinem technischen Vermögen anpassen; mit Hilfe des möglichst genauen Notenbildes vor seinen Augen und, was das wichtigste ist, mit Hilfe seiner Phantasie wird er sich das Weggelassene sehr wohl im Geist hinzusetzen und so doch einen vollständigen und vielseitigen Gesamteindruck gewinnen können. Wem freilich die schönste Himmelsgabe, die frei schaffende Phantasie, versagt ist, wer sich deshalb ängstlich an das Notenbild anklammern muß und ihm nach Kräften gerecht zu werden sucht, der freilich wird einen möglichst einfachen und leicht spielbaren Klavierauszug vorziehen. Um diesen beiderseits ja gewiß nicht ganz unberechtigten Wünschen und Bedürfnissen möglichst entgegenzukommen, hat man wiederholt in Klavierauszügen von modernen, umfangreichen Partituren einen Ausgleich dadurch zu schaffen gesucht, daß man die eigentliche Klavierpartie selbst verhältnismäßig einfach hielt und dann auf einem oder zwei Nebensystemen noch manche reizvolle und interessante Einzelheiten, z. B. in Gegenmelodien, Füllstimmen und dergleichen hinzufügte, die nun jeder nach Belieben in sein Spiel mit einbeziehen konnte oder nicht, die manchmal vielleicht mehr für das Auge als für die Finger bestimmt, weniger der wirklichen technischen Ausführung als vielmehr zur Anregung und Belebung des Geistes dienen sollen.

Ich kehre nach dieser Abschweifung wieder zu der Betrachtung der neuen Wagner-Klavierauszüge zurück und will nun versuchen zu zeigen, inwieweit diese den eben als Grundlage für einen guten und brauchbaren Klavierauszug aufgestellten Bedingungen entsprechen, inwieweit sie einen Fortschritt oder einen Rückschritt im Vergleich mit den bisher gebräuchlichen Auszügen aufweisen.

[1] *Anm. d. Red.* Die Klavierauszüge Richard Wagners in der Ausgabe der Originalverleger sind als ein Festgeschenk ersten Ranges zu bezeichnen. Bei der Billigkeit der Auszüge, die ja jetzt, im Gegensatz zur Subskriptionsausgabe auch einzeln zu haben sind, ist es jedem Musikfreunde möglich, sich Wagners Werke, die auch im Klavierauszug von bleibendem Werte sind, anzuschaffen. Für alle drei Verleger, *Breitkopf & Härtel* in Leipzig, *B. Schotts Söhne* in Mainz und *Adolph Fürstner* in Berlin-Paris, hat die Subskriptionsausgabe keine Geltung mehr. Die einzelnen Preise sind aus den Katalogen der Originalverleger zu ersehen, in denen unsere Leser auch alle Arrangements angegeben finden; ebenso die Bedingungen für die Erwerbung der Partituren sowie für die (ebenfalls sehr preiswerten) „Taschenausgaben" der Partituren (Tannhäuser-Partitur in 3 Bänden kostet z. B. nur 8 M., geb. in 2 Bänden 10 M.). Die vollständigen Klavierauszüge mit dem Wortlaut der Dichtung (Text) von Holländer, Tannhäuser (Fürstner) kosten je 3 M., geb. 4.50 M. Diesen Auszügen sind auch ausführliche Angaben in der Instrumentation beigegeben. Ebenso ist eine neue Ausgabe der „Pariser Tannhäuser-Bearbeitung" von *Robert Keller* erschienen (für ebenfalls nur 3 M.). Rheingold, Walküre kosten je 4 M., Siegfried und Götterdämmerung je 5 M. (alle broschiert), Parsifal 4 M., Meistersinger 5 M. (Schott). Tausigs Bearbeitung 12 M., die Partitur in Taschenformat ebensoviel. Lohengrin 3 M., Tristan (Breitkopf) 4 M. Die Klavierauszüge mit unterlegtem Text sind entsprechend billiger, so kostet beispielsweise der Rienzi 2 M., Tristan und Isolde 3 M.

Ich muß dabei die sogen. „vollständigen" oder „großen" Klavierauszüge naturgemäß von den Klavierauszügen „mit Hinzufügung des Gesangstextes[1] und der szenischen Bemerkungen", den sogen. „kleinen" Klavierauszügen scharf auseinanderhalten. Daß und warum ich den „großen" aus verschiedenen, besonders aus kunsterzieherischen Gründen unbedingt den Vorzug gebe, glaube ich teilweise im Vorstehenden schon dargelegt zu haben. Doch möchte ich nochmals mit besonderem Nachdruck darauf hinweisen, wie unerläßlich notwendig gerade zur Kenntnis und zum Verständnis der Wagnerschen Werke mir die genaue Uebersicht über die einzelnen Singstimmen und deren melodischer Führung erscheint. In den Auszügen mit unterlegtem Text ist diese bei einfacheren Stellen bis zu einem gewissen Grade wenigstens erkennbar, bei komplizierteren Stellen aber und in den Ensembles verschwindet die einzelne Stimmführung natürlich vollständig und damit erlischt auch die Uebersicht über einen der wichtigsten Faktoren des musikalischen Dramas überhaupt. Dazu kommt noch folgender Mißstand: wenn, wie dies in den neuen Auszügen geschehen ist, über den Klaviersatz in verschiedenen Zeilen übereinander geordnet der vollständige Gesangstext eines großen Ensembles etwa in „Rienzi", „Tannhäuser" oder „Lohengrin" gesetzt wird, so kann es zumal in Verbindung mit den ausführlichen szenischen Bemerkungen sehr leicht vorkommen, daß auf einer Seite des Klavierauszugs mehr Worte als Noten stehen, und dadurch wird der rein musikalische Eindruck doch zweifellos stark beeinträchtigt. Daß für Sänger und Sängerinnen, die, soweit es eben in ihren Kräften steht, sehr gern einzelne Teile aus den Wagnerschen Werken singen, daß ferner für alle Berufsmusiker diese „kleinen" Ausgaben natürlich ganz unbrauchbar sind, liegt auf der Hand. Deshalb kann ich sie trotz ihrer sonst trefflichen Bearbeitung aus den genannten Gründen weniger empfehlen und gegebenenfalls nur aufs dringendste zur Anschaffung der „großen" Klavierauszüge raten. Die geringe Mühe und leichte Arbeit, die deren Lesen und Spiel vielleicht anfangs verursachen könnte, gibt sich mit der Zeit durch die Gewohnheit gar bald und verschafft dann zweifellos den doppelten künstlerischen Genuß.

Wenn bisher die Klavierauszüge mit unterlegtem Text trotz dieser ihrer offensichtlichen Mängel sich einer so ausgesprochenen Beliebtheit in weiten Kreisen erfreuen konnten, so liegt dies meines Erachtens hauptsächlich darin begründet, daß die seitherigen großen Auszüge viel zu schwer spielbar waren. Auszüge wie die der „Meistersinger" von *Karl Tausig* und des „Rings" von *Karl Klindworth* sind in ihrer Art gewiß Meisterwerke allerersten Ranges, doch sind sie zu sehr von Pianisten, zu sehr für Pianisten geschaffen, um auch dem allgemeinen Können zugänglich zu sein[2]. In dieser Hinsicht bedeuten nun die neuen vollständigen Auszüge eine ganz beträchtliche Verbesserung gegen früher, der Klaviersatz ist durchweg einfacher gehalten, ohne dadurch an Klangschönheit und Klangfülle verloren zu haben; das ehemals vielleicht hier und da etwas aufdringliche Vorherrschen des rein pianistischen Moments ist jetzt ganz verschwunden und den praktischen Bedürfnissen damit in weit höherem Maße als früher Rechnung getragen. Zur besonderen Erleichterung und Uebersichtlichkeit sind auch hier vielfach und sehr geschickt Nebensysteme verwandt worden; daß z. B. die Prügelszene in den „Meistersingern", der „Feuerzauber" in der „Walküre" und einige ähnliche schwierige Stellen außer dem eigentlichen Klavierauszug auch noch in einem ganz besonders einfachen Klaviersatz angegeben sind, wird gewiß von manchen Seiten dankbar anerkannt werden.

Ueber die neuen Auszüge sei im einzelnen noch kurz folgendes gesagt: der „Holländer"-Auszug von *Gustav Kogel* und der „Tannhäuser"-Auszug von *Otto Singer* sind durchweg sehr glücklich gelungen; letzterer gibt dies Werk in seiner ursprünglichen Gestalt; für dessen Aufführung in der Pariser Bearbeitung bleibt man nach wie vor auf den ziemlich schwierigen Auszug von *Joseph Rubinstein* angewiesen. Der „Lohengrin"-Auszug stammt gleichfalls von Singer, vielleicht aber wird man doch die bisherige stellenweise etwas leichtere Bearbeitung von Wagners Dresdner Freund, *Theodor Uhlig*, vorziehen. Einen schweren Stand hatte der gleiche Bearbeiter dem ganz wundervollen „Tristan"-Auszug *Hans v. Bülows* gegenüber; daß Singers Arbeit sich neben diesem wirklichen Meisterwerk mit allen Ehren behaupten kann, spricht am deutlichsten zu seinem Lob. Die Auszüge der „Meistersinger", des „Rings" und des „Parsifal" stammen von *Karl Klindworth*. In dem erstgenannten baut er teilweise auf Karl Tausigs Klaviersatz auf, übertrifft aber diesen an leichter und doch klangvoller Spielbarkeit bedeutend. Die Auszüge des „Rings" und des „Parsifal" stellen eine weitgehende Umarbeitung seiner eigenen bisherigen großen Auszüge dar, sie sind jedoch im Vergleich mit diesen weit einfacher gesetzt und doch nicht so dürftig wie die bisherigen von Kleinmichel und bieten im ganzen ein vortreffliches Abbild der Partitur. Nur wenige berufene Fachleute können sich einen Begriff machen von dieser Arbeit, die der nunmehr schon 83jährige Klindworth mit geradezu jugendlicher Begeisterung hier in diesen prächtigen Klavierauszügen geleistet hat: der herzlichsten Dankbarkeit der musikalischen Welt darf deshalb der greise Künstler gewiß versichert sein!

Neben so hohem Lob und so freudiger Anerkennung dürfen aber auch einige Mängel und Fehler nicht unerwähnt bleiben. Zu bedauern ist zunächst, daß die rein äußere Aufmachung der Klavierauszüge bei den einzelnen Verlegern verschieden ist. So enthalten z. B. die Auszüge des Schottschen Verlags auf den ersten Seiten jeweils ein vorzügliches Bild Wagners, ferner einen sehr dankenswerten Abriß aus der Geschichte der Entstehung, Veröffentlichung und ersten Aufführung des betreffenden Werkes von Prof. Dr. *Wilhelm Altmann* verfaßt, und schließlich noch eine genaue, fast nur zu eingehende Uebersicht über die wichtigsten Motive: gewiß recht wertvolle Beigaben, die man sich ebenso auch bei den andern Auszügen gern gewünscht hätte. Zu tadeln ist ferner, daß nicht gleichzeitig bei allen Auszügen kurze Angaben hinsichtlich der Instrumentation beigefügt sind. Solche wären meines Erachtens bei den an sich schon mit Textworten überladenen kleinen Auszügen, wo sie sich teilweise vorfinden, sehr wohl entbehrlich gewesen; daß sie aber in den großen Auszügen des „Lohengrin" und „Tristan", des „Rings" und des „Parsifal" gänzlich fehlen, ist sehr bedauerlich; denn für jedermann, der einen Klavierauszug mit wirklichem Verständnis und richtigem Ausdruck spielen will, sind diese Instrumentationsangaben einfach unentbehrlich. Für den praktischen Gebrauch an der Bühne, bei der sogen. musikalischen „Assistenz" wäre es ferner wohl erwünscht gewesen, wenn in den Klavierauszügen alle Bühnenmusik auf und hinter der Szene deutlich durch den Druck oder auf Hilfssystemen (wie dies teilweise ja auch geschehen ist) hervorgehoben worden wären. Bei der Wichtigkeit und Schwierigkeit der Bühnenmusik in Wagners Werken ist diese Forderung gewiß nicht unberechtigt zu nennen.

Indessen sollen diese Ausstände den glücklichen Gesamteindruck dieser Neuausgabe keineswegs beeinträchtigen, um so weniger als sie ja größtenteils in den nächsten Auflagen nachgeholt oder verbessert werden können. Ein etwas durchaus und in jeder Hinsicht Vollendetes wird ja schließlich ein Klavierauszug seinem

[1] Wäre übrigens nicht gerade im Hinblick auf Wagners Werke statt „des Gesangstextes" besser gesagt worden: „des Wortlauts der Dichtung". Der Verf.

[2] Wagner selbst schreibt in einem Brief an Klindworth am 22. Oktober 1861 von Wien aus: „Halten Sie auch den Klavierauszug der Walküre bereit ..... Nur — bitte, flehe ich leichter, leichter, leichter, und namentlich auch leichter als das Rheingold."

innersten Wesen nach niemals sein, ist er doch nicht Selbstzweck, sondern stets nur Mittel zum Zweck: sowenig auch der vollendetste Stich oder der beste Steindruck jemals ein vollständiges Abbild eines wirklichen Gemäldes bieten kann, so wird auch der trefflichste Klavierauszug niemals den instrumentalen Klangzauber des Orchesters ersetzen. Aber helfen kann und soll er unserer Phantasie die uns auf der Bühne lieb und vertraut gewordenen Werke immer und immer wieder in der Erinnerung festzuhalten und uns so fortschreitend zu ihrer immer genaueren Kenntnis, zu ihrem immer besseren Verständnis weiterzuführen. Mögen auch die neuen Wagner-Auszüge diese ihre hohe künstlerische Aufgabe treulich erfüllen, dann wird deren Neuausgabe durch die Originalverleger als eine kunst- und kulturgeschichtliche Großtat mit dankbar freudigem Lob gepriesen werden.

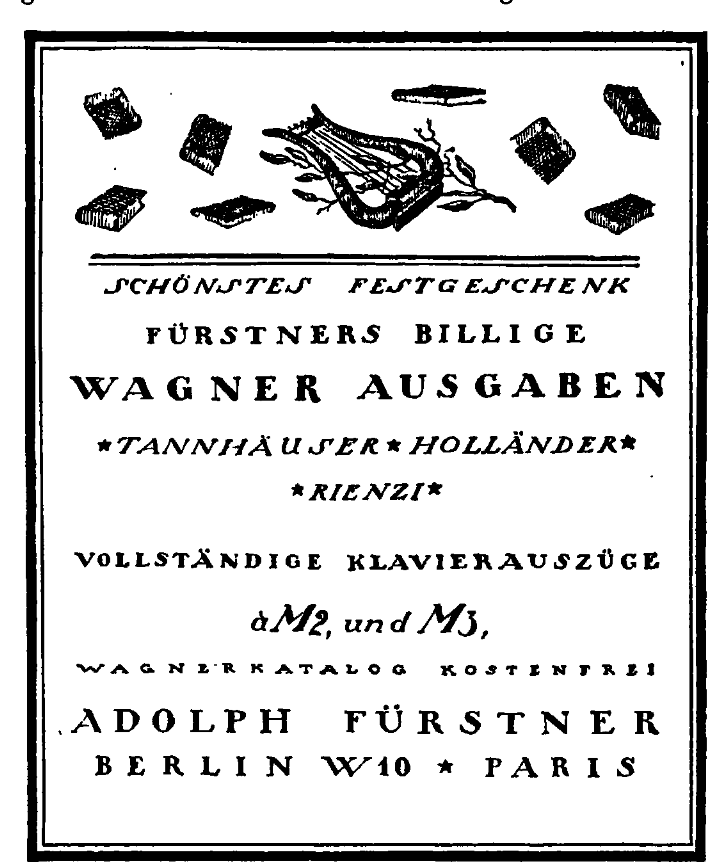
* * *

**Preisausschreiben für Inseratentwürfe zu Wagners Klavierauszügen.**

Mit einer beachtenswerten Neuerung ist der Verlag von *Adolph Fürstner* in Berlin vorgegangen. Er hatte für die bei ihm erscheinenden populären Wagnerschen Klavierauszüge (der Originalverleger), und zwar „Tannhäuser", „Fliegender Holländer" und „Rienzi", ein Preisausschreiben erlassen. Das Ergebnis liegt nunmehr vor und wir reproduzieren nebenstehend einige der preisgekrönten Entwürfe, um einerseits die Aufmerksamkeit auf die neue Art der Propaganda im Musikalienhandel besonders hinzulenken, und dann, um unseren Lesern im Bilde zu zeigen, was bei dem ersten Versuche auf diesem Gebiete gleich anfangs erreicht worden ist. Interessant werden folgende Mitteilungen über das Preisausschreiben sein:

Es stand den Bewerbern frei, in ihren Entwürfen Porträts oder Karikaturen von Wagner, Hauptfiguren oder Szenen aus den drei Opern oder nur wirkungsvolle Schriften zu erfinden. Fast 800 Entwürfe waren eingelaufen. Die drei Preisrichter, Prof. E. Döpler d. J., Fritz Koch (Gotha) und Ernst Stern haben 88 Entwürfe in die engere Wahl genommen und schließlich die Preise folgenden Künstlern einstimmig zuerkannt: *Bruno Jacob* (Charlottenburg), I. Preis für ein Schriftinserat in der Manier älterer französischer Kupfertitel; *Arno Drescher* (Dresden) II. Preis für ein Schriftinserat in freiem Empire. Beim III. Preis konnte sich das Preisrichteramt nicht auf einen Entwurf einigen, der Preis wurde daher geteilt zwischen *Otto* und *Wilhelm Muck* (Berlin) für ein Inserat in moderner, eine stark persönliche Note aufweisender Schrift, und *Johann B. Meier* (München) für eine Karikatur, die „Tannhäuser" in heller Verzweiflung am Scheidewege zwischen dem Venusberg und Rom darstellt. Die besten Schriften stammten aus Berlin und Dresden, die besten bildlichen Darstellungen aus München. Eine Reihe nicht preisgekrönter Entwürfe sind von der Firma Fürstner auf Vorschlag der Preisrichter angekauft worden, während einige weitere von dem Inhaber der Firma noch besonders erworben werden.

Soweit die Mitteilungen, aus denen auch hervorgeht, daß das Interesse in Künstlerkreisen für dies erste größere Preisausschreiben für Inseratentwürfe lebhaft ist. Die geplanten Ausstellungen der Entwürfe werden es sicherlich noch fördern. Jedenfalls ist diese Uebertragung des künstlerischen Inserats und Plakats auch auf den Musikalienhandel zu begrüßen, und wir dürfen erwarten, daß diesem Vorgehen andere Verlagshäuser folgen werden. Nicht recht einverstanden können wir uns mit der Karikatur in diesem Falle erklären. Man kann die Aufmerksamkeit auf ein ernstes Werk wie „Tannhäuser" oder gar „Tristan" und „Parsifal" nicht gut durch die Karikatur lenken wollen, ohne der Sache etwas Gewalt anzutun. Weitere Versuche auf diesem Gebiete werden zweifellos weitere Erfolge zeitigen. Der Anfang ist gemacht, und gerade das musikalische Gebiet erscheint ja für das künstlerische Inserat besonders fruchtbar und ergiebig zu sein. Neben den Entwürfen in Schriften ist für die bildlichen Darstellungen der Phantasie weiter Spielraum gegeben, und die Künstler scheinen sich das beim Preisausschreiben auch zunutze gemacht zu haben. So gibt z. B. ein Zeichner in Schraffiertechnik kraftvolle seriöse Darstellungen vom sterbenden Rienzi, dem unsteten Holländer und von der antikisierend aufgefaßten ersten Tann-




Preisausschreiben für Inseratentwürfe zu Wagners Klavierauszügen.
I. Preis 500 M.




Preisausschreiben für Inseratentwürfe zu Wagners Klavierauszügen.
II. Preis 300 M.




Preisausschreiben für Inseratentwürfe zu Wagners Klavierauszügen.
III. Preis 100 M.

häuser-Venus-Szene. Hinzu käme als weiteres Darstellungsmittel auch die Notenschrift; der Violinschlüssel auf dem Blatte, das den dritten Preis erhielt, deutet es an, daß die Künstler auch diese Motive benützten. — Zum Schlusse sei noch erwähnt, daß die Firma die preisgekrönten und angekauften Entwürfe in Berlin ausstellen wird, und daß Ausstellungen in anderen Städten folgen sollen.

---

# Mörike über Guglers Textübersetzungen von Cosi fan tutte und Don Juan.[1]

### Von OTTO GÜNTTER (Stuttgart).

IN dem schönen Nachruf, den Bernhard Gugler in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1875, No. 43 und 44) seinem am 4. Juni 1875 dahingegangenen Freunde Mörike widmete, wird darauf hingewiesen, daß die meisten der Freunde, mit denen Mörike auf vertrauterem Fuße verkehrte, musikalisch angelegte Naturen waren oder wenigstens ein Herz für Musik hatten. Diesen musikalischen Freunden Mörikes, Ludwig Bauer, Wilhelm Hartlaub, Louis Hetsch, Friedrich Kauffmann und dessen Sohn Emil Kauffmann, Friedrich Silcher, Otto Scherzer, Gustav Pressel, Immanuel Faißt, ist auch Gugler selbst anzureihen, den Mörike in einem Brief an Hartlaub (Juni 1855) „einen der feinsten und gründlichsten Musikkenner“ nennt und der auch mehrere Gedichte Mörikes komponiert hat.

Bernhard Gugler, am 5. März 1812 in Nürnberg geboren, war von 1843 bis zu seinem Tode, 12. März 1880, Professor und eine Reihe von Jahren auch Rektor an der Polytechnischen Schule (seit 1876 Technischen Hochschule) in Stuttgart, an der auch Mörikes Jugendfreund Mährlen wirkte. Mit Mörike wurde Gugler bald nach des Dichters Uebersiedlung nach Stuttgart (1851) bekannt.

Am 19. Juni 1855 gab Gugler die ihm, als einem genauen Kenner Mozarts und der Mozart-Literatur, von Mörike zur Durchsicht übergebene Handschrift der Erzählung „Mozart auf der Reise nach Prag“ zurück. Er fand nichts daran auszustellen und wünschte nur die Ersetzung des Ausdrucks „Sauerstoff“ als zeitwidrig, worauf auch Notter den Dichter aufmerksam gemacht hatte, durch „Phlogiston“. Diesem Brief (K. Landesbibliothek in Stuttgart) legte Gugler, einem Wunsche Mörikes entsprechend, seine Bearbeitung von Mozarts Cosi fan tutte handschriftlich bei. Am 30. Juni 1855 schreibt Mörike an Hartlaub: „An Guglers Bearbeitung des Textes von Cosi fan tutte und seinem Aufsatz darüber wirst Du große Freude haben. Die halb frivole und halb dumme Fabel ist sehr modifiziert und äußerst kunstvoll und fein der Musik angeschmiegt, deren Sinn und zarte Malerei durch die gewöhnliche deutsche Behandlung zum großen Teil verschüttet war.“ Der hier genannte Aufsatz, 1850 niedergeschrieben, wurde erst 1856 veröffentlicht (Morgenblatt, No. 4); die Bearbeitung des Textbuchs erschien 1858, als Manuskript gedruckt, mit dem Titel „Sind sie treu?“, nachdem die Oper in dieser Gestalt auf dem Stuttgarter Hoftheater durch wiederholte Aufführung (erstmals 25. April 1858) die Probe bestanden hatte. Der Bearbeiter verbarg sich unter dem Namen G. Bernhard.

Welchen Anteil Mörike an Guglers Arbeit nahm, zeigt die Tatsache, daß er, der so schwer dazu kam, etwas Derartiges zu übernehmen und gar es wirklich auszuführen, eine Besprechung für die Beilage der Allgemeinen Zeitung verfaßte. Die Erfahrung, die er dabei machte, war jedoch nicht erfreulich. Im Juli 1858 sandte er den Aufsatz ein. Als er immer nicht erschien, schrieb er am 17. September an die Redaktion, er müsse annehmen, daß sie keinen Gebrauch davon machen könne, und ersuche sie, das Manuskript sofort an ihn zurückgehen zu lassen. Im Register des Jahrgangs 1858 ist der Aufsatz nicht verzeichnet. Mörike scheint aber auch sein Manuskript nicht zurückerhalten zu haben; wenigstens fand sich unter Schriftstücken, die aus dem Nachlaß des damaligen Redakteurs der Allgemeinen Zeitung stammen, der Schluß der Besprechung in Mörikes Handschrift. Leider setzt das Bruchstück, das ich Hofbibliothekar Professor von *Stockmayer* in Stuttgart verdanke und im folgenden wiedergebe, erst mit dem 4. Akt der Guglerschen Bearbeitung ein:

— — „Da kommt Alfonsos Botschaft von Ferrandos Untreue. Aufs höchste erregt von Schmerz und Entrüstung gedenkt sie unwillkürlich der ausharrenden Werbung des verschmähten Unglücklichen; doch nur einen kurzen Augenblick; sie will der Welt gänzlich entsagen. In diesem Moment überrascht die Einsame der neue Werber, und es beginnt jenes bewundernswürdige Duett (A dur), worin ein heißer Seelenkampf auf der einen, ein unwiderstehlich andringendes Flehn auf der andern Seite durch Musik in einer Weise ausgesprochen ist, wie einzig Mozart es vermochte. Leonore fühlt sich mächtiger als je von jener zauberhaften Gewalt ergriffen und sinkt am Ende hingegeben in die Arme des Verführers. Der Umschlag in ihrer Haltung konnte nur hier erfolgen, wo ihr von heftigen Gefühlen bestürmtes Herz das sichere Gleichgewicht verloren hat. — Wie der Verf. sonst verfuhr, um seine Verbesserung der Fabel durchzuführen, kann hier nicht vollständig gezeigt werden. Die dem neuen Textbuch beigegebene Vorbemerkung spricht von Anwendung „gelinder Mittel“, und in der Tat ist nicht genug zu rühmen, wie schonend überall, mit sorgsamster Rücksicht auf die Bedeutung der Musik zu Werk gegangen ist. Von den vielerlei Unschicklichkeiten des alten Libretto ließen sich mehrere schon mittelst bloßer Versetzung an einen andern Ort beseitigen. So geschah es z. B. mit der ersten Arie Fiordiligis. Nachdem die Dame den frechen Bewerbern bereits im Sextett voll Entrüstung die Türe gewiesen,

[1] *Anmerk. d. Red.* Dieser interessante Beitrag zur wichtigen Frage der Uebersetzung des „Don Juan“-Textes (siehe auch den Leitartikel in Heft 4) ist mit freundlicher Bewilligung des Verfassers, Geh. Hofrat Prof. Dr. v. Güntter, dem Sechzehnten Rechenschaftsbericht des „Schwäbischen Schillervereins“ entnommen.

singt sie zum Ueberfluß, während die Bursche bleiben, als ächte tugendhafte Gans noch eine feierliche Arie von ihrer Treue: Come scoglio immoto resta contra i venti e la tempesta — da sie doch hoffentlich bei dem ersten Erscheinen der wildfremden „Bärte" noch keine Gefahr für sich empfand. Nunmehr ist die Arie weiter vorne beim Abschied vom Liebsten (nachdem er eine leise Besorgnis angedeutet hat und Leonore in gehobener Stimmung diese abgewiesen) völlig an ihrem Platz. Aehnlich so mit der ersten Arie Guglielmos (Non siate ritrosi), welche an ihrer ursprünglichen Stelle den Mädchen gegenüber eine unwürdige Verhöhnung derselben mit sich bringt, während sie jetzt vor der ersten Begegnung mit den Mädchen in übermütiger Siegeszuversicht und heiterer Selbstverspottung nur in Anwesenheit Ferrandos gesungen wird, indem die gutgelaunten Freunde „Probe halten wollen". Durch solche Versetzungen wurde zugleich die Ermüdung abgewendet, die aus der bisherigen Aufeinanderfolge vieler Arien leicht entstehen kann.

Bedenke man nun, ob es eine leichte Aufgabe war, die Handlung um so viel anders zu wenden und zugleich dem italienischen Text in Beziehung auf die deklamatorischen und malenden Elemente Schritt für Schritt genau zu folgen. Vergegenwärtige man sich die hundertfach beengenden Rücksichten, an welche ein gewissenhafter Uebersetzer von Gesangstexten gebunden ist. Aber eben in diesem Betracht glaubt Referent, daß eine so musterhafte Uebertragung eines Opernbuchs zum erstenmal gegeben sei. Doch das erhellt allein aus der Vergleichung mit der Arbeit des italienischen Dichters. Der Text ist überdies nicht bloß für den Sänger gerecht und bequem, er liest sich auch unabhängig von der Musik mit Vergnügen. Die in dem Morgenblatt-Aufsatz erwähnten Dialoge hat der Verfasser zurückgenommen und in parlante Recitative verwandelt, so daß der heutzutage immer häufiger gemachten Forderung, das gesungene Wort solle nicht durch das gesprochene unterbrochen werden, genügt ist.

Wenn man sich nun überhaupt, mit Beiziehung des Originals, genauer unterrichtet, wie der Bearbeiter die Intentionen Mozarts in das Ganze einzuführen bedacht war, so wird man endlich sagen müssen, hier ist durch eine feine Hand geleistet, was man irgend wünschen konnte. Es ist — und wirklich gegen allen Schein des Möglichen — gelungen, aus einem als schlecht berüchtigten Libretto, bei unverkümmerter Erhaltung der musikalischen Charakteristik, etwas Erfreuliches zu machen. Der theatralische Erfolg kann nicht ausbleiben, wenn allenthalben, wo die Bearbeitung eingeführt wird, Sänger und Sängerinnen mit gleicher Lust und Hingebung bei ihren Rollen sind, wie wir in Stuttgart es erlebten, und wenn namentlich bei Darstellung der stark komischen Partien, in der Vergiftungsszene (welche natürlich ganz unverändert beibehalten werden mußte), die Linie nicht überschritten wird.

Je weniger das große Publikum die neue Erscheinung nach ihrem vollen Werte würdigen kann, zumal, da das Büchlein nicht in den Buchhandel kommt, desto mehr sei sie hiermit schließlich der Aufmerksamkeit von Kunstfreunden empfohlen, denen, wenn keine andere Bezugsquelle ihnen näher liegt, der Unterzeichnete gern als Vermittler dienen würde. *Ed. Mörike.*"

Außer in Stuttgart fand Guglers Bearbeitung von Cosi fan tutte auch Aufnahme im Schweriner Hoftheater, wo sie 1868 der Neueinstudierung der Oper auf den Geburtstag des Großherzogs zugrunde gelegt wurde. In dem Intendanten des Hoftheaters zu Schwerin, Freiherrn *Alfred von Wolzogen*, fand Gugler einen begeisterten Anhänger seiner Bestrebungen. Er regte Gugler an, auch dem Text des *Don Juan* eine bessere Gestaltung zu geben. Wie bei Cosi fan tutte trachtete Gugler in seiner Uebersetzung des Don Juan „nach möglichstem Anschmiegen des deutschen Textes an die in den Noten gegebene Deklamation". „Gerade bei Mozart kommt es häufig vor, daß eine eindrucksvolle musikalische Figur durch ein bestimmtes Wort des Textes hervorgerufen ist, und das Verständnis geht an solchen Stellen verloren, wenn die Uebersetzung dies ignoriert," hatte Gugler schon in der Vorrede zu seiner Bearbeitung von Cosi fan tutte geschrieben.

Neben der Uebersetzung des Textes übernahm Gugler noch eine weitere Arbeit: eine kritische Ausgabe der Partitur, wozu ihm die Originalhandschrift der Oper zur Verfügung stand. Das Werk erschien 1869, der Besitzerin des Autographs, Frau Pauline Viardot-Garcia, gewidmet, unter dem Titel: „Mozarts Don Giovanni. Partitur. Erstmals nach dem Autograph herausgegeben, unter Beifügung einer neuen Textverdeutschung, von Bernhard Gugler." Gleichzeitig und im gleichen Verlag (F. E. C. Leuckart in Breslau) erschien auch die Bühnenbearbeitung Alfred v. Wolzogens mit Erläuterungen, der Guglers Uebersetzung zugrunde liegt. In dieser Gestalt wurde der Don Juan zum erstenmal aufgeführt in Schwerin am 27. Januar 1869, zur Feier von Mozarts Geburtstag, und dort jedenfalls bis 1879 so gegeben, wie sich aus den Theaterzetteln in Guglers Nachlaß entnehmen läßt.

Einer allgemeinen Einführung der Guglerschen Verdeutschung stand die Schwierigkeit entgegen, daß die Sänger einen andern Text gelernt hatten. Nun ist es in neuerer Zeit das Bestreben des Deutschen Bühnenvereins, für allgemein aufgeführte, ursprünglich auf fremdsprachlichen Text komponierte Opern eine für alle Bühnen gültige Uebersetzung zu erlangen. In dieser Absicht hat er das bekannte Preisausschreiben erlassen für die beste Uebersetzung des Don Juan. Es ist zu wünschen, daß die zum Preisrichteramt in dieser Sache Berufenen auch Guglers Werk, das aus feinster Kenntnis Mozarts erwachsen ist, in den Kreis ihrer Beurteilung ziehen.

Liegt schon in der Reinigung der Partitur von den Mängeln früherer Drucke eine Riesenarbeit, so hat Gugler der Uebersetzung des Textes nicht mindere Sorgfalt zugewendet. Dies zeigen auch die Anfragen, die er wegen der Fassung einzelner Stellen an Mörike richtete. Ich gebe im folgenden neuerdings aufgefundene Briefe Mörikes an Gugler wieder.

Die erste der vorliegenden Aeußerungen Mörikes lautet:

Das ist ja sehr schön, bester Gugler, daß es mit dem neuen Don Juans-Text vorangeht, und Du Dich dazu hast anwerben lassen.

Nach sorgfältiger Erwägung Deiner Frage wegen gli vo' cavar il cor [1] kann ich Dir mit Wahrheit nicht beistimmen, aber auch Deinem Mitarbeiter [2] nicht durchweg.

Deine beiden Lesarten, mein ich, sagen die Sache nicht deutlich genug; es geht daraus nicht aufs klarste hervor, daß Elvira selber dem Falschen den Tod geben will, was mir doch wesentlich zur ganzen Stärke des dramatischen Ausdrucks gehört. Der Rache Strafgericht scheint mir gar zu vag und unpersönlich.

Die neueste Version: „Zur Hölle rasch ihn sende der Rache Strafgericht" will mir am wenigsten gefallen.

Was ferner Deine zweite Lesart betrifft, so wäre gegen den blutigen Stoß an und für sich, von seiten der poetischen Logik, gewiß nichts einzuwenden. Im Uebrigen ist meine entschiedene Meinung auch, daß zu Deinen Worten der Dolch gezeigt werden müßte.

Tadeln ist leichter als recht machen. Das erfuhr ich bei dieser Gelegenheit selbst; ich habe es unwillkürlich auch mit der Stelle probiert, auf eine Weise, die Dir sicherlich nicht genügt; indessen folgt mein Versuch zum Ueberfluß hier:

Find ich den Undankbaren,
Und tut er Schmach mir an,
Bei Gott, er soll erfahren,
Was Weibes-Rache kann!

[1] Schließliche Fassung der Bühnenbearbeitung des Don Juan, 1869, S. 10: „Mein Zorn zermalmt sein Herz."

[2] Alfred v. Wolzogen, der anfänglich sich selbst an einer Uebersetzung versuchte, dann aber die Arbeit völlig Gugler überließ.

Ich bin äußerst begierig, bis Du mir das fertige Werk mitteilst und wünsche nur guten Mut und Ausdauer dazu, denn es ist keine Kleinigkeit.

Herzliche Grüße an Alles!

Dein

D. 1. Jun. [1865]. Mörike.

Ueber weitere Stellen, mit denen Wolzogen nicht einverstanden war, berichtete ihm Gugler: „Als ich ganz mit mir im Reinen zu sein glaubte, schrieb ich doch, zu mehrerer Sicherheit, ein zweitesmal [18. Juni 1865] an Mörike die inliegenden Anfragen, die Sie samt seinen Antworten lesen mögen. Mörike besitzt (wie Sie aus seinen klassisch-schönen, so natürlich fließenden Versen schon wissen) ein höchst empfindliches Ohr, und er haßt jeglichen der Sprache zugefügten Zwang, jeden willkürlichen, gemachten Eingriff in ihre innerlichen Gesetze. Sein Urteil wird also auch für Sie Gewicht haben."

Bei den zwei ersten der von Wolzogen beanstandeten Stellen stimmte Mörike Guglers Auffassung bei. Zur dritten („Glaube nicht, o mein Getreuer, Daß die Lieb' im Gram erblich")[1] bemerkt er: „Macht mir gar kein Bedenken. Gegen die angeführten Einwendungen wäre zu bemerken: Die sinnliche Vorstellung des Erbleichens wirkt, secundirt vom (blassen) Grame, in unbestimmter Weise versinnlichend (gestaltend, Farbe gebend) auf den abstrakten Begriff (der Liebe) zurück. Man darf in solchen Fällen der Phantasie viel mehr vertrauen, als der Verstand zugeben will. Es ist nicht anders, als wenn ich sagte: Die Liebe hat verblüht, was doch gewiß angeht."

Come furia disperata ... hatte Gugler übersetzt: „Die Empörung gibt mir Kräfte, Nimmer darfst du fort von hier."[2] Dazu erklärt Mörike: „Kann ich unmöglich gut heißen. Ist es nicht sonderbar, daß sie [Donna Anna] in diesem Augenblick dergleichen denken und sagen soll? Wenn sie später etwa Jemanden das Abenteuer zu erzählen hätte, wär die Bemerkung natürlich."

Als Nachschrift fügte Mörike bei: „Das nächste Mal, wann wir uns wiedersehn, erinnere mich doch, daß ich Dir von Frau Viardot-Garcia Einiges sage; sie hat mehrere meiner Lieder komponiert und mir sie gesungen." In seinem Schreibkalender hat er zum 5. April 1865 eingetragen: „Bei Moritz Hartmann mit Gr[etchen] zum Kaffee, wo Frau Viardot-Garcia uns von meinen Liedern, nach eigener Komposition, vorsingt. Iwan Turgineff [Turgenjeff] war dabei u. A."

Auch den ganzen Text der Don Juan-Uebersetzung legte Gugler in einem Korrekturabzug der Bühnenbearbeitung dem Freunde vor. Am 11. Februar 1869 schreibt Mörike aus Lorch:

Mein lieber Freund!

Recht herzlich wird uns Dein auf Sonntag angekündigter Besuch in unsrer Lorcher Einsamkeit erfreuen!

Ich gehe Dir — je nachdem die Witterung ist — entweder bis zum Bahnhof entgegen oder rufe Dich aus meinem Fenster (nächst bei der Apotheke) an, so wie Du die Straße herkommst.

Deinen D. Juan Text nicht zu vergessen!

Tausend Grüße

Donnerstag d. 11. Febr. Dein alter M.

unter Kopfweh geschrieben.

Am 14. Februar war Gugler in Lorch; am 19. schreibt ihm Mörike:

Mein Bester!

Vielen Dank für Deinen D. Juan, der mich samt Wolzogens Bemerkungen ein paar Stunden sehr angenehm beschäftigt und mir an hundert Stellen die halbvergessene Musik, oft ganze Strecken lang, wieder lebendig vor die Ohren gebracht hat, — nicht ohne eine starke Sehnsucht nach diesem Element und einen Schwall von glücklichen Erinnerungen (an L. Bauer, Kauffmann, Hardegg, Lohbauers etc.) bei mir zurückzulassen.

Nimm einige Bedenken, Deinen Text betreffend[1].

S. 30 oben. „Will er thöricht sich gebahren" — paßt mir im Mund des Mädchens nicht.

S. 39 oben. „Laßt die Arme uns befreien" wird sich grammatisch wohl noch rechtfertigen lassen. Wie wäre aber: „Auf! Die Arme zu befreien!"

S. 41. „Furchtlos bleib ich allzumal" verlangt schlechterdings eine Aenderung. Ich habe mich lange vergeblich auf einen entsprechenden Reim besonnen und sehe keinen andern Ausweg, als daß man sich mit einer Assonanz begnügte; etwa folgendermaßen:

Feige soll mich/ihn Keiner sehen
Mag die Welt in Tr. g.
Dennoch bleib ich/bleibt er unverzagt!

S. 54 mitt. „Unerhörtes ist getan."

(Vielleicht: Ist es wirklich? ists ein Wahn?)

S. 61. „Doch vor Auge sein Verbr. [Verderben].

S. 65. „Steinernes Haupt bewegt sich". —

Sein steinern (als unvollkommener Dactylus ähnlich wie in der gewöhnl. Uebers.: „Mit seinem Marmorhaupte") geht nicht wohl?

S. 70. „Letztes versuch ich" (Vielleicht:

Einmal, ach einmal
Tret' ich noch flehend).

S. 76. „Du schrickst?" ist ein verzweifelter Punkt; grammatisch unzulässig, die Frage (im Original) dem Sinn nach unpassend und müßig. Sollte sich nicht — und wär es selbst auf Kosten des Reims — freiweg etwas Erträgliches substituieren lassen? z. B. ein bedeutungsvolles: Ja weh!

S. 77: „Deiner harret Lohn" (2 mal) wäre wo mögl. auch zu verbessern.

So weit meine Ausstellungen und Wünsche! Uebrigens habe ich mich — nach Maßgabe meiner mangelhaften Kenntnis des eigentlich Musikalischen — von Deiner verdienstvollen Lösung der schwierigen Aufgabe von neuem überzeugt. Wenn nur Dein Publikum oder wenigstens doch die Leute vom kritischen Handwerk die Grenze des hier Möglichen einigermaßen einsähen! Es ist gewiß sehr ratsam, ihnen, zunächst in der Vorrede, die Köpfe recht nachdrücklich darauf hinzustoßen. — —

In einem Brief vom 30. August 1869, den mir das Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar zur Verfügung stellte, dankt Gugler für die vorstehenden Bemerkungen Mörikes. Leider sei es ihm nicht gelungen, für die von Mörike beanstandeten Stellen eine Wendung zu finden, die nicht noch schlimmer gewesen wäre als die bisherige. Bei einer solchen mit gebundenen Händen auszuführenden Schnitzelarbeit gelte es fast immer bloß, aus mehreren Uebeln das kleinste auszuwählen. Der Textübersetzer müsse sich als demütiger Knecht des Komponisten fühlen; jede andere Rücksicht komme erst in zweiter Linie. Gugler bespricht in dem Briefe die beanstandeten Stellen und begründet im einzelnen die Beibehaltung seines Wortlauts durch Hinweis auf die zugehörige Musik, die es so verlange. „Allzumal", das er in dem gebrauchten Sinn aus seiner fränkischen Heimat habe, sei wegen des Reims stehen geblieben, wozu Mörike bemerkt: „Mein Vorschlag war eine volltönende Assonanz an Stätte des fehlenden Reims. Einem Berliner Sänger würde ich vorschlagen: Mag die Welt in Trümmer gehen — dieses ist mir janz egal!"

Hiemit schließen die interessanten Ausführungen Mörikes. Die Jury für das Don Juan-Preisausschreiben sollte an Guglers Arbeit nicht achtlos vorübergehen, da ein Mörike dafür sich ins Zeug gelegt hat. Die Red.

[1] Die Bühnenbearbeitung (S. 67) hat: „Daß dem Gram die Liebe wich."

[2] Bühnenbearbeitung (S. 4): „Eine Furie des Verderbens Will ich klammern mich an dich."

[1] Die Seitenzahlen beziehen sich auf die Seite 59 genannte Bühnenbearbeitung mit Erläuterungen von Wolzogen.

# Verdi als Mensch in seinen Briefen.

Von ERNST STIER.

Wie Deutschland sich zur 100jährigen Geburtstagsfeier Wagners rüstet, so beginnt auch Italien mit den Vorbereitungen zu der Verdis. Diese nimmt wahrscheinlich noch lärmenderen Charakter an, denn der Meister ist tiefer ins Volk gedrungen als unser Opernreformator, außerdem liegen die augenblicklichen politischen Verhältnisse mit der Begeisterung für neue, wichtige Eroberungen der Stimmung günstiger als bei uns, galt doch Verdi im Kampfe um die Unabhängigkeit und Einheit der apenninischen Halbinsel als Symbol der Macht, der Name des modernen Tyrtäus (Viva **V**ittorio **E**manuele **R**e **d'I**talia) als glückliche Vorbedeutung für den Preis des Friedens. Auch bei uns ist er vielleicht der volkstümlichste aller ausländischen Komponisten; von seinen 30 Opern, seinen Kirchen- und Kammermusikwerken haben viele Heimatsrecht erlangt; wenn auch andere infolge der wechselnden Mode, des veränderten Geschmacks und der Fortschritte auf dem Gebiete der Kunst veraltet oder vergessen sind, so trägt doch jedes einzelne ein persönliches Gepräge und zeugt von dem aufrichtigen Streben nach möglichster Vervollkommnung. Dies beweist schon die oberflächliche Durchsicht einer Partitur, wie auch die chronologische Folge der Kompositionen den Entwicklungsgang deutlich widerspiegelt.



Das Lanner-Strauß-Denkmal in Baden.
(Text siehe S. 98.)

Im Gegensatz zu seinem Zeit- und Kunstgenossen Wagner, dem er sich von „Aïda" ab immer mehr nähert, vermochte er seine Absichten mit der Schreibfeder nicht zu erläutern, nur in kurzen Briefen mit trockner Aufzählung oder Ankündigung von Tatsachen gibt er seinen Bekannten Nachricht über die bevorstehende oder überstandene Aufführung einer neuen Oper. Nur wenige konnten sich seiner Freundschaft rühmen, er verabscheute alle marktschreierischen Anpreisungen und bestätigte in seiner einfachen Herzensgüte das Wort des griechischen Philosophen: „Das Genie ist eine Unschuld." Deshalb schwankt sein Charakterbild in der Geschichte. Jetzt werden die Umrisse deutlicher, und jeder Beitrag, der ihm neue Züge verleiht, ist dem Musikfreunde willkommen.

In der Florentiner Zeitung „Nazione" veröffentlicht die bekannte Schriftstellerin *Caterina Pigorini Beri* einige Briefe, die über den Meister, seine zweite Frau *Giuseppina Strepponi* und das Familienleben des Künstlerehepaars auf dem 1849 erworbenen Landgute Sant' Agate, wo man den Sommer mit Ausnahme weniger Wochen verlebte, wichtigen Aufschluß geben. In diesem Buon retiro wurde die Freundin, so oft sie von den Bergen herabstieg, mit offenen Armen empfangen; dort verlebte sie glückliche Stunden und durfte die eifersüchtig gehüteten Schätze der Erinnerung an glänzende Triumphe, z. B. die goldene Krone der Pariser Oper, den Orden der Ehrenlegion, Depeschen des Königs von Italien usw., bewundern. Der Flügel wurde nie geöffnet, die Noten floßen stets aus Kopf und Herz sofort aufs Papier. Bezeichnend für die mühelose Arbeit ist eine kleine Geschichte, die der Hausherr in seinem heimatlichen Dialekt von Parma mit sichtlichem Vergnügen erzählte. Durch die dichte Hecke des Gartens verdeckt, war er unfreiwilliger Zeuge des Zwiegesprächs zweier Bauern, die vom Markte zu Cremona heimkehrten. Der eine fragte, auf welche Weise der Besitzer des schönen Hauses so reich geworden wäre, wodurch er so viel Geld verdient habe; worauf der Begleiter mit der Ueberlegenheit eines Wissenden erwiderte: „Mein Lieber, der tut gar nichts, er malt Krakelfüße und kauft dafür Besitzungen."

Verdis ängstliche Zurückgezogenheit steigerte sich bis zur Menschenscheu, die von den Feinden als Hochmut gedeutet wurde; die Bescheidenheit, die fremde Vorzüge willig anerkannte, teilte Verdi mit seinem Freunde Manzoni. Mit glühendster Vaterlandsliebe verband er kindliche Herzensgüte und Mitleid mit den Armen, weil er sich stets der Entbehrungen seiner Jugend erinnerte, namentlich des Kummers, daß man ihm, als einem Unfähigen, nicht einmal die Organistenstelle seiner Heimat Busseto — die konservative Partei wollte keinen modern ausgebildeten Künstler — verlieh. Gern gedachte er auch seiner Aufnahmeprüfung im Konservatorium zu Mailand, nach der bekanntlich der Herr Direktor Fr. Basily ihn als ganz untauglich für den Musikerberuf erklärte; zu seiner Entschuldigung berief er sich später auf die Satzungen, wonach ein mehr als 18jähriger Jüngling zurückgewiesen werden mußte. Mit inniger Rührung sprach Verdi von seiner ersten Frau und Jugendliebe *Margherita Barezzi* aus Busseto, die ihren Brautschmuck verkaufte, um mit dem Erlös den Mietzins zu bezahlen, die bald ihren beiden Kindern ins Grab folgte, ohne die späteren Erfolge zu erleben. In vieler Beziehung gleicht sie M. Planer, der Unglücksgefährtin Wagners in Paris; auch die zweite Ehe Verdis hat Aehnlichkeit mit der des Bayreuther Meisters, denn jener verdankt seiner Peppina (Josephine Strepponi) ebensoviel wie dieser der genialen Cosima Liszt. Als Tochter eines armen Orchesterdirigenten 1817 (Riemann gibt 1815 an) geboren und Schülerin des Mailänder Konservatoriums, trug sie durch die ideale Verkörperung der Abigail in der Oper „Nebukadnezar" sehr viel zum ersten Erfolge des Komponisten bei, sagte aber der Bühne 1849 Valet, um nach kurzer Tätigkeit als Gesanglehrerin zu Paris den Meister zu heiraten. Die genannte Oper erweckte im Scalatheater aufrichtige Begeisterung und brachte auch klingende Erfolge ein, so daß sich der Wohlstand ständig mehrte. Ein großer Teil der Einkünfte diente jedoch den Zwecken christlicher Nächstenliebe und kam besonders den Kranken von Villanova, dem Kinderasyl, den Blinden und Taubstummen zugute. Seine Wohltätigkeit krönte der edle Menschenfreund durch die Stiftung des Altersheims für 100 arme Musiker, das ihm auch auf diesem Gebiete die Unsterblichkeit sichert. Das Vermächtnis schuf er zum Andenken an seine Peppina, die ihn in allen künstlerischen Fragen aufs beste unterstützte, durch ihre geistreiche Unterhaltung anregte, eine gewandte Feder führte und das Urteil eines erfahrenen Kritikers besaß.

In einem Briefe an sie hatte Frau Pigorini dem Meister einen Arzt für sein Krankenhaus in Villanova empfohlen und erhielt darauf folgende Antwort:

Sehr geehrte Frau!

Wenn ich wie Sie oder auch etwas weniger gut schreiben könnte (ich sage Ihnen keine Schmeichelei, denn der Brief an Peppina ist ein kleines Meisterstück), also wenn ich gut schreiben könnte, würde ich Ihnen, wer weiß, wieviel schöne Dinge sagen. Ich würde, den heiligen Donnino (den Schutzheiligen des Dorfes und seinen Geburtstag) übergehend, von andern Heiligen, Teufeln, deren ich viele kennen lernte, von Wissenschaften, Künsten, sogar von Politik, die ich mit jedem Tage mehr verachte, mit Ihnen sprechen. Aber o weh! Arm in einem armen Dorfe geboren, besaß ich kein Mittel, mich zu belehren. Man gab mir ein schlechtes Spinett, und bald darauf begann ich Noten, nichts als Noten zu schreiben. Das ist alles! Das Schlimmste aber ist, daß ich jetzt im 82. Jahre den Wert dieser Noten stark bezweifle. Das sind für mich trostlose Gewissensbisse, glücklicherweise hat man mit 82 Jahren nicht viel Zeit mehr, sich Kopfschmerzen darüber zu machen.

Ich danke Ihnen für Ihre Wünsche und bleibe Ihr aufrichtiger Bewunderer

G. Verdi.

Das hier erwähnte Spinett, ein alter schmutziger Kasten, befindet sich im Museum von Sant' Agate und trägt folgende Inschrift: „Von mir, Stefano Cavaletti, wurden diese Hämmerchen neu gemacht und mit Leder überzogen; auch das Pedal habe ich angebracht und geschenkt; wie ich auch umsonst die besagten Hämmerchen neu hinzugemacht habe, da ich sah, eine wie gute Anlage der kleine G. Verdi hat, um dieses Instrument spielen zu lernen, und das ist genug, um mich zu befriedigen. Im Jahre des Heils 1821."

Als der berühmte Physiologe Lombroso dem Meister das Genie absprach, weil er weder regel- noch zügellos, weder überspannt noch epileptisch, wie Wagner vielleicht (?), son-

dern ein ganz normaler Mensch war, der sich nicht verstellte oder aufspielte, sondern seine Angelegenheiten verständig ordnete, schickte ihm Frau Pigorini ihre Artikel „Ueber die Unzulänglichkeit des Systems" und erhielt darauf aus Montecatini, wo man für einige Wochen die Sommerfrische in Sant' Agate unterbrach, folgende Zeilen:

Für den Brief mit dem Artikel Lombrosos schulde ich Ihnen eine Antwort. Bedenken Sie, verehrte Frau Caterina, daß es für einen Künstler, der sich dem Urteil des Publikums aussetzt, ein großes Glück ist, wenn ihn die Presse angreift?! Auf diese Weise bleibt er unabhängig und hat es nicht nötig, seine Zeit mit Dankschreiben zu vertrödeln, oder sich den Ratschlägen anderer zu beugen, sondern schreibt frei, wie ihm Kopf und Herz eingibt. Wenn er das nötige Zeug hat, schafft er — und schafft gut. Diese Gedanken, die ich Ihnen mangelhaft ausspreche, mögen Sie so verstehen, als wären sie gut gesagt, und betrachten Sie mich immer als Ihren aufrichtig ergebenen

G. Verdi.

Gelegentlich einer Streitfrage mit Ojetti 1896 „Ueber die italienische Sprache", die sich hauptsächlich um die drei theologischen Tugenden: Glaube, Hoffnung, Liebe mit Bezug auf die so wichtigen Dialekte drehte, schrieb der Meister:

Ich habe Ihre Schriften gelesen und würde, wenn ich ein Urteil abgeben könnte, behaupten, daß sie sehr schön sind, und daß Sie Geist besitzen, der den Dingen bis auf den Grund geht. Würden Sie aber dem Urteil eines Notenverderbers glauben? Sie fordern u. a. eine reine, eigne Sprache, und daß wir uns auf uns selbst besinnen. O, das ist zu viel! Man muß bescheiden sein und sich begnügen zu tun, was andere machen, wenn sie es auch nicht gut machen, was tut's? Es gehört zum guten Ton, zu bewundern, nachzuahmen, alles, was von außen kommt, zu verehren. Außerdem ist's bequemer.

Ich danke Ihnen, verehrte Frau, und freue mich mit Ihnen. Empfangen Sie die herzlichsten Grüße von meiner Frau und mir.

Ihr ergebenster

G. Verdi.

Als Probe fügt die Schriftstellerin auch einen Brief von Frau Verdi bei, in dem diese den Meister an Bescheidenheit noch übertrifft und sagt, daß sie im Gegensatz zu der Schriftstellerin weder studiert, noch einen göttlichen Funken irgendeiner Kunst, Wissenschaft oder Literatur habe, daß sie diese aber liebe und durch unmittelbare Erkenntnis viele Dinge fühle oder verstehe. Dieselben verschafften ihr viele köstliche Stunden, so daß ihr das einsame Leben nicht zur Last würde, ja, daß sie es sogar liebe. „Wenn ich weiß," fährt sie fort, „daß Verdi kein Knopf fehlt, daß die Mahlzeit zur Zufriedenheit ausfällt, nehme ich ein gutes Buch und suche mich über tausenderlei unbekannte Sachen zu belehren. Auf einem Spaziergange im Garten denke ich an die unzählbaren Geheimnisse, an die Freuden und Leiden unter der Sonne, an die unaussprechlichen Wunder der Schöpfung: so ist es oft ein Wunder, daß ich dabei nicht strauchle und auf die Nase falle."

Im Gegensatz zu der Freundin bezeichnet sie sich als eine Frau des Hauses und der Ordnung; wer sich zur Feder, zum Pinsel oder Meißel hingezogen fühlt, so meint sie, muß einer inneren Kraft und einem Selbstvertrauen folgen, das ihm sagt: „Hier ist das Ziel, das will ich erreichen!"

Kein Wölkchen trübte das Glück der Ehe, beide waren durch innige Neigung verbunden; deshalb ist des Meisters Kunst aufrichtig, denn diese hat nicht nur Wissenschaft und Sittlichkeit, sondern auch reine Liebe zur Vorbedingung. Sie erweitert sich von der Liebe der Geschlechter zu dem Begriff der Menschenliebe, daher finden wir bei allen wahren Künstlern eine auffallende Güte als hervorstechenden Charakterzug. Diese bringt erst das höchste künstlerische Gefühl zum Ausdruck und erstrebt die Vollendung der Menschennatur nach jeder Richtung.

# Deutsches Opernhaus in Charlottenburg.

**Von H. W. DRABER.**

WIEDERUM ist in Deutschland ein neues, und diesmal sogar ein sehr großes Opernhaus eröffnet worden, ein Haus, das 2300 Menschen gute Plätze bietet und das es der Direktion ermöglicht, sich mit Eintrittspreisen von 80 Pfennig bis zu nur 5 Mark zu begnügen. Schon seit langen Jahren sind in Berlin fortgesetzt Pläne für die Errichtung eines zweiten Opernhauses geschmiedet worden, denn einmal ist das Königliche Opernhaus bei weitem nicht groß genug, um mehr als einem von je 2400 Berlinern am Abend Eintritt zu gewähren, und dann sind die Preise der Plätze so exorbitant hoch (und trotzdem sind Plätze äußerst schwer zu bekommen), daß der Mittelstand beinahe gar nicht in der Lage ist, sich das Vergnügen des Besuches einer Hofopernvorstellung leisten zu können. Kommt noch dazu, daß die Darbietungen dieses Institutes äußerst ungleich sind, ja oft genug noch weit hinter denen kleinerer Provinzopern zurückbleiben, so erhellt daraus, daß die Zustände in Berlin, was die Oper betrifft, geradezu unhaltbar sind. Zwar haben Gregor und Moris in der Komischen, resp. Kurfürstenoper versucht, Gutes und Interessantes zu bieten, jedoch nur mit teilweise künstlerischem und gänzlich unzulänglichem finanziellem Erfolg. Ein paar Volksopernunternehmungen der letzten Jahre sind künstlerisch überhaupt nicht ernstlich in Betracht gekommen.

Alles Würgen hat nichts genützt: ein zweites großes Opernunternehmen war nicht in Gang zu kriegen. Das letzte, die für den Kurfürstendamm geplante große Oper (nicht zu verwechseln mit der Kurfürstenoper), machte gleich von Anfang an einen so wilden Spekulationseindruck, daß nur die finanziellen „Schieber" eine Zeitlang glauben konnten, es würde etwas aus dem Projekt.

Dennoch hat diese Kurfürstendammoper ein gutes mit sich gebracht. Die Stadt Charlottenburg hatte nämlich, für den Fall daß die Sache auf gesunde Basis gebracht würde, eine nicht unbeträchtliche Kapitalsbeteiligung zugesagt. Mit dem Fall des Projekts aber fiel nicht die Ueberzeugung der Charlottenburger Stadtväter, daß eine Oper notwendig und die Finanzierung sogar möglich sei. Aber es sollte nicht wieder das private Spekulantentum damit zu tun haben, sondern die Stadt selbst sollte das Unternehmen durchführen. Und das ist nun mit der Deutschen Oper geschehen. Die Stadt hat den Grund und Boden gekauft und ein wenn auch nicht gerade vorbildlich schönes, so doch wenigstens sehr praktisches Opernhaus von dem erfahrenen Geheimrat *Seeling* bauen lassen. Die Kosten betrugen 5 620 000 M. Der Betrieb ist von einer mit 1 000 000 M. gegründeten Aktiengesellschaft übernommen worden, deren Aufsichtsrat von dem Stadtverordnetenvorsteher *Otto Kaufmann* präsidiert wird, und dem ferner Kauf- und Finanzleute, mehrere Stadtverordnete, ein Architekt, der von der Gesellschaft engagierte Direktor *Georg Hartmann* und die beiden Musiker *Philipp Scharwenka* und Prof. *Moser* angehören. Man sieht also aus dieser Zusammensetzung, daß die Gesellschaft mit der Stadtverwaltung enge Beziehungen hat, daß Leute darin sind, die rechnen können, und daß auch — ein Fall, der wohl noch nie dagewesen ist — angesehene und erfahrene musikalische Fachleute mitreden sollen. Wenn eine solche Kombination nicht hält, so ist alle Weisheit zu Ende.

Von Anfang an war die Errichtung eines „Volksopernhauses" ins Auge gefaßt worden. Sogenannte „Große Oper" wird ja am Franz Josefsplatz (angeblich) gemacht. Hier, in dem demokratischen Charlottenburg, das in sein Opernhaus nicht einmal eine Hofloge eingebaut hat, soll einfache, gerade, stilvolle Oper geboten werden, ohne schäbige Prunkdekorationen, ohne die Wirkung der Musik verzettelnde Kostüme, ohne Prätensionen auf internationale Schönheitskonkurrenz der Besucherinnen. Darum mußte das Haus sehr groß werden. Und weil, wie Geheimrat Seeling behauptet, ein Zuschauerraum, der über 1500 Plätze enthält, der akustischen Gesetze wegen nicht mehr als reines Amphitheater gebaut werden kann, mußte von dieser so sehr wünschenswerten Anschauung der Sitze abgesehen werden. (Diese Auffassung hat die „N. M.-Z." seit Jahren vertreten. Red.) Statt dessen hat man einen Ausweg gefunden, der ein riesiges, 1050 Plätze enthaltendes Parkett bietet und in drei Rangreihen die übrigen 1250 Besucher unterbringt. Die bemerkenswerte Anordnung der Ränge liegt darin, daß sie nur je sechs Sitzreihen haben, und daß der obere Rang immer gegen den unteren um drei Reihen zurückgebaut ist, wodurch nur die drei hinteren Reihen des unteren Ranges überdeckt sind, was beinahe gar nicht das bedrückende Gefühl der über einem schwebenden Menschenlast aufkommen läßt. Außerdem steigen die Ränge derartig flach übereinander empor, daß der Besucher der obersten Galeriereihe noch immer in einem Neigungswinkel von 25 Grad (gewöhnlich nicht unter 45) auf die Bühne blickt, die er selbst bei einer im Hintergrunde stehenden Höhendekoration noch übersehen kann. Auch von allen Seitenplätzen aus ist das Bühnenbild beinahe vollständig. Das Proszenium hat auf jeder Seite nur eine kleine, fast unauffällige Loge, die für den Direktor und die Aufsichtsräte bestimmt sind, und das Gesichtsfeld so gut wie gar nicht stören.

Sind die inneren Raumverhältnisse somit in beachtenswerter Weise gelöst, so scheinen zwei Dinge nicht ganz nach Wunsch ausgefallen zu sein. Die Akustik hat sich als nicht gleichmäßig erwiesen. In einigen Reihen des Parketts ist sie gut, in anderen für die Musik günstig und für den Dialog schwach, im ersten Rang durchweg leidlich, im zweiten weniger, im dritten dagegen und auf der Galerie sehr gut. Nun mag dies auch noch mit daran liegen, daß die Sänger nicht genügend Zeit gehabt haben, sich

mit dem Hause vollkommen vertraut zu machen; dennoch darf man heute wohl schon sagen, daß noch einige Korrekturen nötig sein werden. Der andere wunde Punkt ist die Innenausstattung. Diese unfreundliche Symphonie von grau, mittel- und dunkelbraun und die sehr geschmackvoll angeordnete, aber zu wenig belebendes Licht spendende Deckenbeleuchtung stimmen den in diesen Tempel der ernsten Kunst Eintretenden eher bitter als für Kunstgenüsse neutral oder gar froh. Sieht man sich die Details der ornamentalen Malerei an, so überkommt einen ein leises Grauen vor der massenhaften Produktion von Unproduktivität. Da hätte sich Herr Geheimrat Seeling denn doch einen recht guten Künstler herbeiholen sollen: — nun versucht man mit Radierungen und Lithographien angesehener Schwarzweißkünstler unserer Zeit den üblen Eindruck etwas zu vertuschen. Aber für die nächsten Jahre bleibt diese trostlos farbenfrohe aber charakterlose Pinselei stehen.

Der Bau ist im sogenannten klassizistischen Stil gehalten, einfach und durch gute, ruhige Gliederung dem Auge erfreulich. In der Mitte der Front befinden sich zwischen sechs Paar Doppelhalbsäulen die Eingangstüren zum Kassenraum, der sich quer über die ganze Front des Hauses erstreckt. Von diesem Raum aus führen sämtliche Zugänge zum Parkett und zu den Rängen. Die Anordnung dieser Aufgänge ist mustergültig einfach und ermöglicht auch dem Unbeholfeneren ein Finden ohne viel Herumfragen.

Das Orchester ist, auf Grund von Urteilen Richard Straußens und Dr. Karl Mucks, nicht „verdeckt" worden, sondern sitzt nur in etwa dreiviertel Körperlänge Tiefe unterhalb Fußbodenkante des Parketts. Die Proszeniumswände, die von einigen Halbsäulen durchlaufen werden, sind hohl, damit sie mit der Musik vibrieren können. Es ist Raum für 110 Mann vorhanden. Die Pulte sind nicht am Boden angeschraubt, sondern haben nur ziemlich schwere Füße, die ein zufälliges Verschieben nicht ganz leicht gestatten. Diese Einrichtung ermöglicht es jedem Musiker, mit seinen Nachbarn über die bequemste Art zu sitzen Kompromisse treffen zu können.

Und nun die Bühne. Wenn man sie im Stadium der Leere betritt, kann man annehmen, in einem Riesenbau zur Hebung und Senkung schwerer Gegenstände zu sein, so viel Maschinerie sieht man. Rechts und links steigen Seilzüge bis in schwindelnde Höhen empor, an deren jedem irgendwo mindestens eine Maschine angebracht ist. Im Hintergrund schwebt, an einem Eisengerüst wie bei einem Brückenbau hängend, eine schneeweiße Riesenmuschel, so wie sie in Konzertgärten das Orchesterpodium bildet: das ist die Rundhorizontkuppel, die hier zum ersten Male überhaupt als durchgebildetes Theaterrequisit Anwendung gefunden hat. Nicht nur daß dieser Horizont dem Hintergrunde eine plastische Tiefe gibt (etwa wie ein Stereoskop einer Photographie); sein größter Wert besteht vielleicht in der Verwendung mit dem Fortunylicht. Dieses Beleuchtungssystem, das die feinsten Abschattierungen, Farbenübergänge und stärkste Differenzierung von Hintergrund- und Vordergrundbeleuchtung ermöglicht, findet in dem Rundhorizont seine Ergänzung. Bei einer Besichtigung des Hauses vor der Eröffnung zeigte mir der Maschinendirektor Klein z. B. einen Sonnenuntergang, bei dem ein wunderbares Abendrot am Horizont leuchtete, das sich, wie in natura, beständig veränderte, während im Vordergrunde die Dämmerung immer intensiver wurde. Das Außerordentliche bei diesem Vorgang lag aber nicht darin, daß vorn und hinten eine die Natur raffiniert nachtäuschende Lichtverteilung stattfand, sondern in dem Uebergang zwischen dem Vorder- und Hintergrund; durch die Rundung der Kuppel werden nämlich die vorderen und hinteren Lichtstrahlen an ihren Grenzen verschmolzen. Von einer Drehbühne ist Abstand genommen worden. Dafür ist die von dem Maschinendirektor der Berliner Hofoper, Geheimrat *Brandt*, erfundene Seitenschiebebühne zum ersten Male in Anwendung gekommen. Für dieses System ist nur eines notwendig: Platz; und den hat das Charlottenburger Opernhaus. Der Bühnenraum hat eine Gesamtbreite von 71 Metern! Davon fallen je 7 × 12 und 7 × 17 auf die (unsichtbaren) Seitenbühnen, der Rest auf die Hauptbühne; im ganzen stehen 1280 Quadratmeter Bodenfläche auf der Bühne zur Verfügung, womit das Deutsche Opernhaus die größte aller kontinentalen Bühnen überhaupt besitzt. Das System Brandt besteht darin, daß die Hauptdekoration für ein Bild auf einem großen Wagen aufgebaut wird, was auf einer der Seitenbühnen geschieht. Sobald das Bild gebraucht wird, wird das vorherige auf eine zweite Seitenbühne gefahren, und das neue wird an seine Stelle in den Bühnenrahmen eingerückt, eventuell „mit Mann und Maus". (Eine solche Einrichtung haben bekanntlich die Stuttgarter Hoftheater auch. Red.)

Also Haus, Bühne und Maschinen sind zweckmäßig und in fortschrittlichem Sinn errichtet worden. Nun liegt es beim Direktor *Hartmann*, in diesem Tempel der Muse eine würdige Stätte zu bereiten. In Berlin geht es ihr im allgemeinen nicht gerade besonders gut: vielleicht fühlt sie sich aber hier in der Charlottenburger Oper, wo nicht um Schein und Sensation gebuhlt werden soll, einheimischer und führt ein wenig mit unsichtbaren Händen die Zügel.

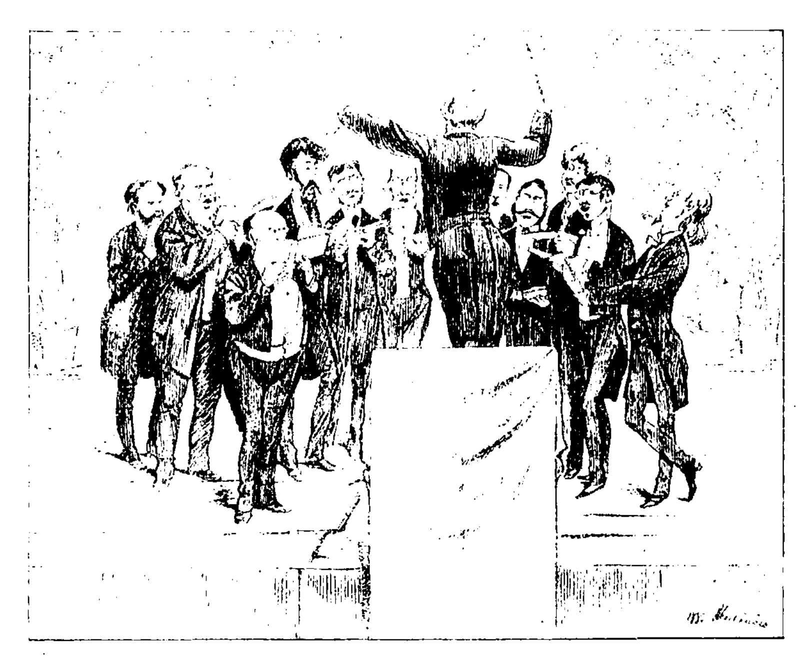
# Berliner Opernbrief.

GROSS-BERLIN hat nun endlich eine Volksoper bekommen. Das *Deutsche Opernhaus* in Charlottenburg hat seine Pforten geöffnet und mit der Eröffnungsvorstellung des „Fidelio" bewiesen, daß man in diesem neuesten Kunsttempel Berlins ernst und fleißig arbeiten will. Das von Stadtbaurat Seeling erbaute Haus wirkt architektonisch nicht gerade neuartig oder übersichtlich, aber es zeigt eine vornehme, schlichte Architektur und ist auch in der Raumverteilung so praktisch angelegt, daß man sich in dem Neubau bald wohl fühlt. Als ich den mächtigen, wie eine riesige Ausstellungshalle wirkenden Zuschauerraum betrat, konnte ich mir kaum vorstellen, daß hier die Akustik so überraschend gut gelungen sein sollte. Man hörte auch gleich nach den ersten Klängen der E dur-Ouvertüre zum Fidelio, daß die akustischen Verhältnisse recht ungleich ausgefallen sind. Von meinem Parkettplatz aus war nur wenig vom Dialog zu hören, das Orchester, das an und für sich recht tüchtig ist, klang ungleich und zum Ueberfluß gab es noch hin und wieder kleine Echonachklänge. Auf anderen Parkettplätzen soll der Eindruck nicht besser gewesen sein. Dagegen wird von den Rängen erzählt, daß sie akustisch außerordentlich günstig liegen. Vom Dialog soll allerdings wegen der großen Entfernung von der Bühne auch dort nichts zu verstehen sein. Und nun denke man sich in diesem Theater eine Aufführung der Fidelio-Partitur, eine Wiedergabe der wundersam abgestimmten, feingliederigen und subtilen Beethovenschen Instrumentation! Ich kann mir vorstellen, daß Meyerbeers und Wagners Opern sehr wirkungsvoll im Deutschen Opernhaus sein können, aber gerade die ältere Spieloper und die klassische Literatur verlieren in einem so gewaltigen und dazu noch akustisch unzuverlässigen Theater ihre schönsten und intimsten musikalischen Wirkungen. Die Eröffnungsvorstellung ging denn auch ziemlich stimmungslos vorüber, ja der knappe Beifall der Zuhörer zeigte deutlich genug, daß man von dem Gebotenen etwas enttäuscht war.

Die Aufführung selbst war sorgfältig vorbereitet und verdient als Debüt einer neuen Theatergründung gewiß viel Anerkennung, doch gingen die Leistungen der Mitwirkenden und der Regie nicht über ein mittleres Niveau hinaus. Auch wenn man das Theater, das mäßige Preise eingeführt hat, nicht mit dem Maßstab der Königlichen Oper mißt, so darf man doch interessantere und gehaltvollere Vorstellungen verlangen, als am Eröffnungstag. Ueberhaupt wird der Direktor des Hauses, *Georg Hartmann*, noch viel Schwierigkeiten bei seinem jungen Unternehmen finden, denn gerade die Aufstellung des Spielplans



Der Biß in die Zitrone. (Ein Streich des kleinen Moritz.)
Aus: „Frau Musika", Verlag von Braun & Schneider, München. (Text siehe S. 100.)



Zufalls-Tücke: „Das ist der Tag des Herrn."
Aus: „Frau Musika", Verlag von Braun & Schneider in München. (Text siehe S. 100.)

und das Zusammenstellen eines guten Opernpersonals bilden eine Lebensfrage, die sich in diesem Volkstheater Groß-Berlins nicht so leicht lösen läßt.

Die zweite Privatopernbühne Berlins, die *Kurfürsten-Oper*, hält sich noch immer an den Erfolg des „Kuhreigens" von *Wilhelm Kienzl*, einer volkstümlichen, theatralisch aufgeputzten Oper, die schon das fünfzigste Aufführungsjubiläum begangen hat. Neuerdings hat man in die Serie dieser Kuhreigen-Vorstellungen ein musikalisches Schauspiel von *Georg Clutsam*, den „König Harlekin" eingereiht, allerdings ohne rechten Erfolg. Das Stück hat an *Rudolf Lothars* Textbuch seine einzige dramatische Stütze. Die Geschichte vom Harlekin, der den Königssohn erschlägt und in dessen Maske Führer des Volks wird, der seine geliebte Colombine als König täuscht, um schließlich mit ihr das frühere Leben von neuem zu beginnen, ist dramatisch recht wirkungsvoll, wenn auch in der Fassung nicht prägnant und schlagkräftig genug. Die Musik Clutsams gibt der Handlung keinen Rückhalt, und der Oper keine Existenzberechtigung. Es ist alles ganz geschickt gemacht, doch ohne Erfindung und Eigenheit.

Eine ähnliche Rührigkeit, wie sie die Kurfürsten-Oper entfalten muß, ist von der *Königlichen Oper* nicht zu melden. Hier hat man bis jetzt noch keine einzige Premiere herausgebracht. Das Arbeitspensum bewegt sich vorläufig lediglich im Gleis von Neueinstudierungen. Nach einer „Traviata"-Aufführung, in der Frl. *Alfermann* in der Titelrolle mit Erfolg debütierte, ging eine Auffrischung von Aubers „Stummen" in Szene, die namentlich im szenischen und orchestralen Teil die große Leistungskraft unserer ersten Opernbühne bewies. Das Hauptereignis der Saison war das Gastspiel *Enrico Carusos*, der in Verdis „Maskenball" zum erstenmal den Grafen Richard sang und damit ganz neue Einblicke in den Geist der Verdischen Musik eröffnete. Seine großzügige Durchführung der Partie zeigte erst, welche musikdramatische Kraft in der alten Arienoper steckt, wie stark die ältere Kunstform noch heute auf den Zuhörer wirkt, wenn sie in vollkommener lebensvoller Darstellung zum Ausdruck kommt.

**Dr. Georg Schünemann.**

---

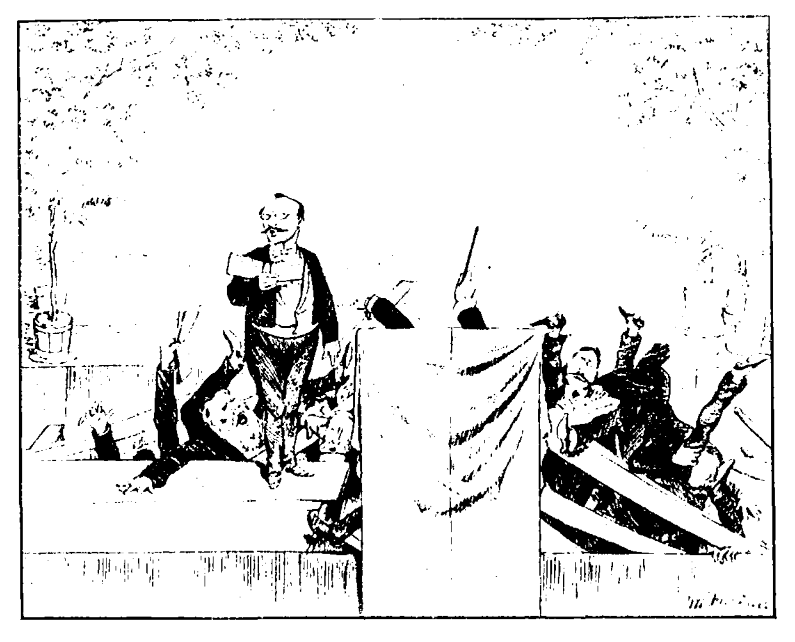
# Eugen d'Albert: „Liebesketten".

(Uraufführung in der Wiener Volksoper.)

EROTISCHE Verwicklungen in Bauerndörfern scheinen nachgerade *d'Alberts* Interesse so vollständig in Anspruch genommen zu haben, daß nunmehr schon die dritte Oper davon nicht loszukommen vermag. Die sittlichen, vielmehr unsittlichen Verhältnisse erscheinen stabilisiert, der eifersüchtige Mann ist eine ständige Einrichtung. Einmal war es geglückt, und der große Erfolg des „Tiefland" warf verdunkelnde Schatten auf das folgende. Der Versuch, dieselbe Sache heiter zu nehmen, mußte dank *Rudolf Lothars* humorloser Nüchternheit von vornherein aussichtslos werden, und so wurde es eine „verschenkte Frau", die niemand geschenkt haben wollte. Mit einer Absichtlichkeit, die nie erfreulich ist, ging man nunmehr darauf aus, durch getreue Kopie der Mittel auch den Erfolg des „Tiefland" zu erneuern. Das tiefe Land ist in die bretonische Küste, das Hochgebirge zum Ozean verwandelt, die spielenden Puppen wiederholen sich an anderem Orte. Ein eifersüchtiger Wirt, den seine Frau betrügt. Was weiter? Das ist so Sitte in diesem Fischerdorf von *Guimeras* Gnaden, des ständigen Lieferanten haltbarer spanischer Stoffe. Alle betrügen sie hier ihre Männer, selbst die noch keinen haben. Alle betrügen sie sie mit ein und demselben Peter Martin, dessen Vielseitigkeit die einzige Eigenschaft ist, die ihn von anderen Exemplaren der Spezies Tenor vielleicht zu unterscheiden erlaubt. In diesem Augenblick seines tatenreichen Daseins sind bloß dreie um ihn bemüht: die vergangene, die gegenwärtige und die zukünftige Geliebte. Die erste intrigiert in den Pausen der Handlung ohne viel Erfolg gegen die zweite, die zweite, eben die Gattin des Eifersüchtigen, gegen die dritte. Diese heißt Sadika, die „silla del mar" des Originals, von einem fremden versunkenen Schiff als einziges Strandgut gerettet und darum offenbar nicht geneigt, dem landesüblichen Kommunismus in Sachen Peter Martin ohne weiteres zuzustimmen. Nunmehr erscheint ein tragischer Ausgang schon schwer zu vermeiden. Es kommt zu Ausbrüchen wildester Theatralik, zu Schwüren und Meineiden, zu Liebe und Haß, zu Eifersucht und Rache, mit einem Wort zu allen Permutationen, die bei fünf Größen, zwei Männern und drei Weibern, denkbar sind. Derlei Exzesse ist das friedliche Dorf, das seine Liebesaventuren mit ruhiger Gelassenheit zu erledigen pflegt, nicht gewöhnt, und auch der blindeste aller Ehemänner muß schließlich etwas bemerken. In solchen Momenten findet sich gewöhnlich etwas Scharfes, am besten eine Hacke oder ein Bootshaken in bedenklicher Nähe, der wie immer nicht den schuldigen Wüstling trifft, sondern die arme Sadika, die gerade durch ihre sträfliche Unschuld das ganze Malheur verschuldet hat. Peter Martin aber verspricht ausdrücklich, sich im Nordmeer um ein ihm passendes Grab umzusehen. . . .

Roh, aufdringlich und gewaltsam spielt sich diese Geschichte ab, aber gewiß nicht ohne die Wirkung, die gerade das spezifisch Theatralische auf die niederen Instinkte der Menge jederzeit ausübt. Entschieden effektvoll ist diese zweite Hälfte mit dem unkünstlerisch grellen Abschluß. Wogegen die lyrischen Partien von einer trostlosen Dürftigkeit sind, die nur der unfreiwillige Humor Lotharscher Verse etwas zu erhellen vermag. Es müßte nicht leicht sein, hier Inspiration zu finden.

Aber *d'Albert* hielt sich eben vornehmlich an seine bewährte Art. Nicht gerade bedeutend erfunden, betätigt sie sich günstig in warmen, melodischen Wendungen, die Personen und Empfindungen gerne begleiten, und durch starken romanischen Einschlag eine nördliche Abart des alten Verismo repräsentieren. Aber auch die dramatische Schlagkraft südlicher Temperamente hat sie sich angeeignet, und die Behandlung aufgeregter und zugespitzter Situationen läßt an Wirkung nichts zu wünschen übrig. Am eigenartigsten, vielmehr nur hier eigenartig, gibt sie sich in der Schilderung des lokalen Kolorits, die in echten oder geschickt nachempfundenen bretonischen Volksweisen charakteristische Farben fand.



Zufalls-Tücke: Baß-Solo: „Ich bin allein auf weiter Flur".
Aus: „Frau Musika", Verlag von Braun & Schneider in München. (Text siehe S. 100.)

Besondere Kunstfertigkeit oder gar nur Sorgfalt wird man um so vergeblicher suchen, als es darauf wohl gar nicht angelegt war. Ein Erfolg sollte es sein, ein „Tiefland"-Erfolg, ein Theatererfolg, und die Dauer und bleibende Tiefe des Eindrucks muß seiner unmittelbar wirkenden Stärke weichen. Dieser unmittelbare Erfolg hat sich denn auch eingestellt, weniger nach dem schwächlich exponierenden ersten, aber entschieden nach dem stürmischen zweiten und besonders nach dem katastrophalen Schlußakt, und die Aufführung der Volksoper, deren Inszene Direktor *Simons*, deren musikalische Leitung Herr *Auderieth* innehatte, aus deren vortrefflichem Ensemble die Damen *Ehrlich*, *Engel* und *Kummer*, die Herren *Schipper*, *Ritter* und *Leonhardt* speziellen Lobes würdig sind, hat sich redlich darum verdient gemacht. Aber ich wünschte, ich hätte von *d'Albert*, dem Meister der „Abreise", mehr zu berichten, als einen Theatererfolg.

**Dr. R. S. Hoffmann.**

## Düsseldorfer Verband der konzertierenden Künstler und seine Aussichten.

Der Düsseldorfer Verband der konzertierenden Künstler hat am 2. November in Berlin im Künstlerhause eine außerordentliche Hauptversammlung abgehalten. Der Verlauf war für das Weitergedeihen des Verbandes nicht gerade verheißungsvoll. Die Versammlung war in Anbetracht der großen Anzahl in Berlin ansässiger Konzertsolisten und Ehrenmitglieder des Verbandes auffallend schlecht besucht. Auch der Vorsitzende, Herr *Willy Rehberg*, hatte es vorgezogen, nicht zu erscheinen. Die Mitglieder des über ganz Deutschland sich erstrecken sollenden Verbandes waren nur durch 21 Stimmen vertreten. Alles dies beweist von vornherein, wie gering das Vertrauen der Künstlerwelt zu dem neuen Verbande ist.

Ein großer Teil der Verhandlung wurde mit heftigen Auseinandersetzungen zwischen dem Leipziger Vertrauensmann des Verbandes Herrn *Franz Frank* und dem Mitgliede der Geschäftsordnungkommission dem Konzertsänger *Julius Edgar Schmock* in Berlin ausgefüllt. Es handelte sich dabei einmal um die plötzliche Verabschiedung des Verbandsyndikus Dr. O., die der Vorstand einen Tag vor der Versammlung noch schnell ins Werk gesetzt hatte, um Dr. O. am gefürchteten Erscheinen zu verhindern. Dieser Herr war seit Monaten — aus Liebe zur Sache und ohne ein Honorar zu beanspruchen — für den Verband tätig gewesen, hatte ein völlig neues Statut aufgestellt und eine Geschäftsordnung entworfen, hatte für den Verband sehr wichtige Ehrenmitglieder wie Marteau, Scheidemantel, Reichstagsabgeordneter Dr. Pfeiffer, Prof. Stier-Somlo, Dr. Charlotte Engel-Reimers etc. geworben, hatte im Interesse des Verbandes Reisen unternommen, Vorträge gehalten, mit städtischen Verwaltungen und Badekommissariaten etc. verhandelt. Zum Dank dafür wurde ihm vom Verbandsdirektor Herrn *Otto Süße-Wilsing* und dem Verbands-Redakteur Herrn *Eccarius-Sieber* die Entwicklung einer weiteren organisatorischen Tätigkeit, namentlich das Halten weiterer Vorträge, plötzlich untersagt. Als Grund wurde angegeben, daß die Zeit für derartiges noch nicht reif sei, insbesondere aber wurde Dr. O. der Vorwurf gemacht, in Frankfurt a. M. bei seinem dortigen Vortrag schlecht abgeschnitten zu haben, trotzdem ein Brief des Vorsitzenden Herrn Willy Rehberg an Dr. O. vorliegt, der das genaue Gegenteil davon bestätigt. Ferner wurde die darauf vom Syndikus verlangte statutarische Festlegung seiner Mitarbeiterschaft an der organisatorischen Ausgestaltung des Verbandes abgelehnt und ihm plötzlich mitgeteilt, daß der Verband auf seinen weiteren Dienst verzichte, obwohl nach dem Statut nur Unfähigkeit oder grobe Pflichtverletzung eine derartig herbe Maßnahme hätte rechtfertigen können.

Der tiefere Grund dieses auffallenden Verhaltens gegenüber einem Manne, der nur sein Bestes für das Ganze geopfert hatte, ist darin zu suchen, daß Dr. O. innerhalb des Vorstandes stets die Interessen der Gesamtheit stark vertreten hatte und besondere Interessen des Vorstandes nicht anerkennen wollte. In der Einrichtung lokaler Sachwalter des Verbandes („Vertrauensmänner"), der Geschäftsordnungskommission (einem durch Vertreter der Generalversammlung erweiterten Vorstande) sowie der Erweiterung des Vorstandes auf vier unbesoldete Mitglieder, wodurch die drei besoldeten Vorstandsmitglieder in die Minorität kamen, erblickte der Verbandsdirektor Süße eine Einschränkung seiner Machtbefugnisse.

Die völlige Lahmlegung der Tätigkeit der Vertrauensmänner, die Brüskierung von Mitgliedern der Geschäftsordnungskommission, die Nichteinhaltung des in einem Prospekt den Mitgliedern gegebenen Versprechens, noch in dieser Saison sogenannte Einführungskonzerte zu veranstalten, der ungesunde Zustand, daß der Verband kein Vermögen hat, sondern auf das Vermögen des Herrn Süße angewiesen ist, und dieser infolge dessen ein zu starkes Uebergewicht im Vorstande hat, die Verkennung der Bedeutung Berlins für das Konzertwesen: Alles dieses bildete den Gegenstand von Vorwürfen, die des weiteren von den beiden genannten Vertrauensmännern des Verbandes gegen den Verbandsdirektor erhoben wurden. Die Sache endete damit, daß die beiden Vertrauensmänner aus dem Verbande austraten.

* * *

*Nachschrift der Red.* Wir haben dieser Einsendung Raum gegeben, nachdem uns der Verfasser die Zuverlässigkeit seiner Darstellung wiederholt versichert hatte. Als der Verband gegründet wurde, hatte die „N. M.-Z." ihrer Verwunderung darüber Ausdruck gegeben, daß nur ein einziger Name, der des Verbandsdirektors, genannt und damit der Oeffentlichkeit gegenüber allein verantwortlich gemacht worden war. Eine gewisse Vorsicht schien deshalb geboten zu sein. Selbstverständlich würden wir den Angegriffenen zu ihrer Rechtfertigung die Spalten unseres Blattes zur Verfügung stellen.

## Zur Frankfurter Kritikeraffaire.

Ueber das Vorgehen der „*Frankfurter Museumsgesellschaft*" gegen den Kritiker der „Frankf. Ztg.", *Paul Bekker*, hatte in Heft 3 Rudolf Kastner berichtet. In einem Schreiben der Museumsgesellschaft werden wir nun darauf aufmerksam gemacht, daß die Mitteilung, vor Anfang des Konzertes sei eine befrackte Abordnung des Vorstandes erschienen und habe Herrn Mengelberg einen Lorbeerkranz überreicht, nicht den Tatsachen entspreche. In dem Schreiben heißt es:

„Diese Mitteilung ist insofern falsch, als es weder eine Abordnung des Vorstandes noch dieser selbst war, welcher unter Ueberreichung eines Lorbeerkranzes eine Anrede an Herrn Mengelberg richtete, sondern eine Deputation von Mitgliedern der Museumsgesellschaft, welche in einer aus eigener Initiative ohne jedes Zutun und ohne jede Mitwirkung des Vorstandes zusammengetretenen Versammlung der aus 100 Mitgliedern bestehenden Gesellschaft den Auftrag erhalten hatte, die Mißbilligung gegenüber der die Grenzen der Sachlichkeit überschreitenden und herabsetzenden Kritik öffentlich zu erklären und damit eine Sympathiekundgebung für Herrn Mengelberg zu verbinden."

Die Museumsgesellschaft scheint im Verkehr mit der anständigen Presse keine glückliche Hand zu haben, sonst würde sie ihrer Berichtigung nicht gleich den § 11 des Preßgesetzes beifügen. Wir berichtigen selbstverständlich jeden Irrtum unsererseits oder den unserer Referenten, indem wir ihn bedauern. — Im übrigen ist aus dem „Frankfurter Kunstleben" weiter mitzuteilen, daß nun auch der „Cäcilien-Verein" in seiner Generalversammlung beschlossen hat, der „Frankf. Ztg." die Referentenkarten nicht mehr zu übersenden. Bemerkt sei, daß Mengelberg auch diese Konzerte dirigiert. Immerhin hatte die Generalversammlung das Einsehen, einen Antrag des Vorstandes, die Karten nur unter der Bedingung wieder zu gewähren, daß die Redaktion einen anderen Referenten bestimme, abzulehnen. Gegenüber solcher Zumutung des Vorstandes erübrigt sich jede Kritik. Daraufhin haben nun die übrigen, auch die Zeitungen sich mit der „Frankf. Ztg." solidarisch erklärt, die bisher noch über die in Frage kommenden Konzerte berichtet hatten. Auch der „Frankfurter Journalistenverein" ist für Paul Bekker und die „Freiheit der Kritik" eingetreten. Die „N. M.-Z." hat oft genug vor Mißbrauch dieses Begriffs gewarnt, ist darüber auch hinausgegangen und hat sich oft genug scharf gegen eine gewisse Kritik und ihre Vertreter gewendet, die engherzigen Sinnes oder in offenkundig böswilliger Absicht ihre anvertraute Befugnis und ihr Recht mißbraucht haben. *Paul Bekker* aber ist ein durchaus ernst zu nehmender, sachlicher Kritiker, der wie kaum ein anderer sich der Verantwortung seines Berufes bewußt ist. Der Kampf der vereinigten Museumsgesellschaft und des Cäcilienvereins um das künstlerische Prestige des Herrn Mengelberg ist deshalb kein Ruhmesblatt in der Geschichte Frankfurts als Kunststadt, und zeugt auch nicht gerade von jenem Selbstbewußtsein, über das Leute, die ihrer Sache sicher sind, zu verfügen pflegen.






**Kassel.** *Siegfried Wagners* „Kobold" hat im Hoftheater vor gutbesuchtem Hause und im Beisein des Komponisten vor kurzem seine Erstaufführung erlebt. Der bekannte Stoff, der die grausame Wirklichkeit mit der traumhaften Märchenwelt verquickt und in der Erlösung eines ruhelosen Kobolds durch den freiwilligen Tod seiner Schwester sein Ende findet, ist von Siegfried Wagner mit melodiöser Gewandtheit und künstlerischer Routine vertont worden. Märchenstimmungen und alles, was mit einem Zuge ins Romantische verknüpft ist, versteht er, wie sein Meister, der Märchenkomponist Engelbert Humperdinck, besonders glücklich und treffend in der Instrumentation zu illustrieren. Originell und am wertvollsten wirkt seine Musik in volkstümlichen und heiteren Szenen. In der Schreibart der Gesangspartien lehnt sich S. Wagner an die Werke aus der letzten Schaffensperiode seines Vaters an; auch die motivische Verarbeitung ist beibehalten. Die Aufführung war von Kapellmeister Prof. *Beir* und Oberregisseur *Hertzer* musikalisch und szenisch gut vorbereitet. Die Aufnahme steigerte sich bis zum Schluß und der Komponist wurde herzlich gefeiert. Die zweite Aufführung dirigierte Siegfried Wagner selbst. — In das streng klassische Programm des II. Abonnementskonzerts hatte sich der moderne, noch lebende Komponist *Hugo Kaun* mit seinem neuesten Werk op. 70: „Drei Orchesterstücke" eingeschlichen, eigentlich für ein Konzert der Hofkapelle eine recht leichte Kost. Doch deckt sich das nicht mit einem Urteil über den Wert dieser Kompositionen. Im Rondo, ein zart-melodiöses Geplänkel mit leicht beschwingtem und bestimmtem Rhythmus, und im folgenden Albumblatt (nur Streichorchester) hat Kaun sein Vorbild im Altmeister Brahms gefunden. Die Variationen, denen ein Moll-Thema mit schwerem, wuchtigen Schlußrhythmus zugrunde liegt, zeigen eine freie und willkürliche Verarbeitung, und wehklagende, tieftraurige Stimmungen wechseln ab mit übermütigsten Einfällen, die ihren Höhepunkt in dreivierteltaktigen ganz ungarisch klingenden Tanzweisen finden. Das Publikum nahm diese gefälligen Stücklein recht wohlwollend auf. *Georg Otto Kahse.*

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— In Leipzig hat *Waldemar Wendlands* dreiaktige komische Oper „Der Schneider von Malta" die Uraufführung erlebt.

— Ein Lortzing-Abend hat am Fürstl. Hoftheater in Gera, wo der Meister einst selbst als Schauspieler aufgetreten ist, drei vergessene Liederspiele gebracht, von denen die beiden ersten: „Der Pole und sein Kind" und der unveröffentlichte „Weihnachtsabend" gerade vor 80 Jahren zuerst gegeben wurden. Das dritte: „Eine Berliner Grisette", zu dem Lortzing als Kapellmeister des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters die Musik schrieb, stammt aus seinem letzten Lebensjahre 1850. Georg Richard Kruse dirigierte die Werke aus Lortzings eigenhändiger Partitur.

— In Budapest hat das Appellationsgericht im Prozesse der Königl. Oper gegen die Volksoper wegen des Verbots der Aufführung von Wagner-Opern durch Urteilsspruch entschieden, daß auch die Volksoper die Wagnerschen Opern aufführen darf. — In der Königl. Oper hat die Uraufführung einer ungarischen Oper „Hamupipöke", Text von Karl Bakony mit Versen von Emerich Farkas und Andor Gábor, Musik von *Akusius Buttykay*, stattgefunden.

— Die sechswöchige deutsche Opernsaison im Londoner Covent Garden wird am 27. Januar 1913 von *Thomas Beecham* eröffnet. Das Repertoire bringt die erste englische Aufführung von Richard Straußens „Rosenkavalier"; außerdem werden „Elektra", „Salome", „Tristan und Isolde" und „Die Meistersinger" gegeben.

— Für die „Parsifal"-Aufführung in Monte Carlo ist, wie gemeldet, als Datum der 22. Januar 1914 festgesetzt worden. Das ist ein Jahr vor dem Ablauf der dreißigjährigen Schutzfrist. Raoul Günsburg, der Direktor der Oper in Monte Carlo, hat sich an Frau Cosima Wagner gewendet und um die Autorisation gebeten, die Partitur des Werkes kopieren zu dürfen. Frau Cosima Wagner antwortete verneinend. Trotzdem hat Herr Günsburg sich die gewünschten Kopien verschafft, und Herr *Leon Jehin*, der Orchesterchef der Oper in Monte Carlo, wird demnächst mit dem Studium des Werkes beginnen. (Zu bemerken ist, daß der kleine Staat Monaco sich der Literaturkonvention nicht angeschlossen hat.) Daß die Bühne von Monaco die erste sein soll, die den „Parsifal" nunmehr herausbringt, ist freilich eine Ironie. Rouge et noir und Gralsenthüllung passen wenig zusammen.

— *Gustave Charpentier* hat eine abendfüllende Oper beendet, die „Julien" betitelt ist. Das Werk soll ebenfalls in Monte Carlo die Uraufführung erleben.

— Schillers „Lied von der Glocke" hat, als Oper von *Vincent d'Indy* komponiert, am Brüsseler Monnaie-Theater die erste Aufführung erlebt. Brüssel brachte den Prolog und die sieben Bilder, 20 Jahre nach der Entstehung, auf die Szene. Der Komponist dirigierte selber.

*

— Wie aus Berlin berichtet wird, will *Thomas Beecham*, der Direktor des Londoner Beecham-Orchesters, das für eine fünfwöchige Saison bei Kroll in Berlin engagiert wurde, selbst die Direktion der Konzerte übernehmen. Einem Vertreter der „Evening News" erklärte er, es sei dies das erstemal, daß eine Kapelle britischer Musiker in einem deutschen Theater erscheine.

— Zu unserer Notiz in Heft 4 schreibt uns *L. Mirow* (Barsinghausen): Die Aufführung der Mozartschen Messe in Berlin unter Rückward war keine Uraufführung. Die große c moll-Messe ist am 20. Nov. 1902 im Saal der Singakademie aufgeführt worden und hatte, wie Genée in Mozart-Mitteilungen schrieb, einen hinreißenden Eindruck hinterlassen. Einige gänzlich unverständige Kritiken damals, welche von kunstverständiger Seite später gehörig gegeißelt wurden, veranlaßten es wohl, daß man die Messe so lange in Berlin ruhen ließ.

— Der „Neue Orchesterverein" in München hat unter Leitung von Hermann Zilcher eine Romantische Serenade von *Gottfr. Rüdinger* (die „N. M.-Z." hat ein Klavierstück des jungen Komponisten veröffentlicht), ein Phantasiestück für Geige und Orchester von *Herm. Zilcher* und ein Konzertstück für Klavier und Orchester in d moll von *Heinr. Schalit* aufgeführt. Rüdingers und Schalits Stücke waren Uraufführungen. Solisten des Abends waren Anna Hirzel und Felix Berber.

— Der „Richard-Wagner-Verein" in Darmstadt hat seinen 200. Vereinsabend gegeben. Es spielte die Meininger Hofkapelle unter Leitung von Max Reger Beethovens „Eroica", Liszts „Tasso", Meistersingervorspiel und die neue romantische Suite Regers.

— In Breslau hat „Hectors Bestattung" aus Homers Ilias in melodramatischer Form mit begleitender Musik von *Botho Siegwart* die Uraufführung erlebt. Ludwig Wüllner sprach den Text. (Bericht folgt.)

— In Dessau ist *Otto Taubmanns* groß angelegtes und künstlerisch bedeutsames Chorwerk „Eine deutsche Messe" am jüngstvergangenen Bußtag (20. Nov.) unter Generalmusikdirektor Franz Mikoreys Leitung aufgeführt worden. Der anwesende Komponist wurde nach Schluß der Aufführung von der das Theater bis auf den letzten Platz füllenden begeisterten Zuhörerschaft lebhaft gerufen. *E. H.*

— Im Heidelberger Bach-Verein hat *Max Reger* mit seinem Meininger Hoforchester seine Romantische Suite op. 125 aufgeführt; das Werk fand auch hier ungeteilten Beifall. Im gleichen Konzert dirigierte Prof. Dr. Fritz Stein (Jena) die von ihm in Jena aufgefundene vermeintliche Jugendsymphonie Beethovens; ein hübsches Werkchen, nicht groß im Stil, aber doch sehr an Beethoven anklingend. Zu erwähnen wäre noch J. S. Bachs Konzert für 3 Klaviere mit Begleitung von Streichinstrumenten, von den Herren Reger, Stein und Wolfrum gespielt. *H.*

— Aus Hannover wird uns geschrieben: Hier erregte in einem im Tivoli, dem größten und vornehmsten Saale der Stadt, veranstalteten Konzert der junge Baritonist *Harry de Garmo* namentlich mit der großen Auftrittsarie des Holländers durch die Pracht seiner Stimmittel und die Tiefe seiner Auffassung geradezu Sensation.

— In Nordhausen hat dem Vorbilde anderer Städte folgend, der städtische Kapellmeister *Gustav Müller* mit der Einrichtung von Volkskonzerten einen Versuch gemacht, der einen geradezu überraschenden Erfolg zeitigte. Das städtische Orchester leistete unter der Leitung seines Dirigenten Gutes.

— In Plauen i. V. hat in seinem letzten Kirchenkonzert Kantor *Hammerschmidt* in der Lutherkirche Werke von Schülern Bachs aufgeführt. Besonderes Interesse erregte die Motette Homilius': „Kommet und sehet an". Sie ist völlig unbekannt und wurde von Hammerschmidt als Manuskript in der Bibliothek der hiesigen Johanniskirche gefunden. Sie verdient, daß sie bekannt würde. Mehr nur historisch interessant war die Kantate des ehemaligen Plauener (von Bach selbst dem Rat empfohlenen) Kantors G. G. Wagner: „Wann werde ich dahin kommen", die Hammerschmidt als Manuskript von der Brüsseler Konservatoriumsbibliothek zur Verfügung gestellt worden war. *G.*

— *Erwin Lendvai* hat eine Suite für weibliche Stimmen nach altjapanischen Dichtungen herausgegeben, deren Uraufführung Mitte März in Frankfurt a. M. durch den Dessoffschen Frauenchor stattfinden soll. (Verlag Simrock, Berlin.)




— *Lanner-Strauß-Denkmal in Baden.* Ein vornehm würdiges Denkmal ist's, das den beiden berühmten Tondichtern, den unerreichten Schöpfern vornehmer Walzermusik, *Johann Strauß* (der ältere) und *Joseph Lanner* in Baden bei Wien soeben errichtet wurde. Dort war es, wo diese beiden Matadore der heiteren Musik gar oft ihre Werke dirigierten und mit Vorliebe geweilt. Im städtischen Kurparke zu Baden fand dieses Denkmal, das einem unter dem Protektorate des Erzherzog Rainer von Oesterreich stehenden Komitee seine Entstehung dankt, Aufstellung. In Ueberlebensgröße erscheinen hier die beiden, unsterblich gebliebenen Künstler in Bronzeguß auf einem, runde Form aufweisenden schlichten Sockel, Joseph Lanner stehend, mit dem linken Arme des vor ihm auf einem Stuhle sitzenden Vater Strauß' Schulter berührend, den Kopf leicht zu diesem herabgeneigt und in der Rechten die Violine haltend. In höchst ungezwungen natürlicher Haltung zeigt sich auch der Walzerkönig Johann Strauß, der sein Haupt, dessen markante Gesichtszüge schon den genialen Menschen verraten, dem jüngeren Kollegen zuwendet. Die Geige mit der linken Hand umfassend und auf das Bein gestemmt, in der Rechten graziös den Fiedelbogen. Der Schöpfer dieses originellen Denkmals, das wir unseren Lesern in einer Reproduktion auf S. 92 darbieten, ist Bildhauer *Hans Mauer* in Wien. *Sofie Frank (Nürnberg).*

— *„Parsifal"-Schutz.* Die Bewegung für ein Gesetz zum Schutze deutscher Kulturgüter, das zunächst dem „Parsifal" zugute kommen soll (wer entscheidet darüber, was unter die „Kulturgüter" zu rechnen ist?), scheint nun auch die Fürstenhäuser zu interessieren. Eine ganze Reihe Namen, voran Prinz August Wilhelm von Preußen, Prinzessinnen von Sachsen-Altenburg, Sachsen-Koburg, Oldenburg, Waldenburg, von Reuß jüngere Linie allein 9 Mitglieder, darunter Heinrich XXVII., Heinrich XXXII., Heinrich XXXIII., Heinrich XLV., während die ältere Linie fehlt, das Fürstenpaar von Leiningen und andere Herrschaften treten für deutsche Kulturgüter ein, und zwar dadurch, daß sie die „Zustimmungslisten" unterzeichnet haben. Trotzdem scheint im „Volke" die Begeisterung auf das kleine, aber mächtige und rührige Lager der Wagnerianer beschränkt zu bleiben. — Im Neuen Verein in München hat der „rühmlichst bekannte Stuttgarter" Dr. Benedict am „ersten großen Vortragsabend" („Münchner Neueste Nachr.") über den Parsifalschutz gesprochen. Nach dem Bericht des Blattes war jedoch die Beteiligung nur schwach, vornehmlich fehlten auch die Künstlerkreise und maßgebende Persönlichkeiten. Wir wollen Herrn Dr. Benedict auf das Gebiet seiner zweifellos ehrlich gemeinten, aber utopischen Schwärmereien, die das Ideal des Menschen der Zukunft im Parsifal erblicken, nicht folgen. Er und die Seinen werden allmählich jedoch einsehen müssen, daß das deutsche Volk seinen Wagner liebt und verehrt, so wie es ihm gegeben ist, der „Wagnerianer" und was damit zusammenhängt aber allmählich überdrüssig ist.

— *Vom Schulgesang.* Das „Seminar für Schulgesang in Hannover" beginnt Anfang Januar seinen neuen Kursus zur Vorbereitung auf die staatliche Prüfung für Gesanglehrerinnen. Als Gesanglehrerinnen können jetzt auch Frauen an den Lyceen und Oberlyceen mit Pensionsberechtigung angestellt werden. Vorbedingung zur Anstellung ist die Ablegung der staatlichen Prüfung für Gesanglehrer und -lehrerinnen in Preußen. Zur Vorbereitung auf diese Prüfung eröffnet das Seminar in Hannover (Alte Döhrenerstr. 91) Anfang Januar einen neuen Kursus. Das Institut war bereits vom Tonika-Do-Bund (Verein für Schulgesangsreform, Sitz Hannover) im Jahre 1909 ins Leben gerufen worden. Es gestaltete nach der Einrichtung der staatlichen Prüfung (Erlaß vom 24. Juni 1910) seinen Lehrplan den neuen Anforderungen entsprechend um. Im Juni 1912 absolvierte die erste von der Anstalt entsandte Seminaristin die staatliche Prüfung. Da die Räume des Seminars vorläufig noch beschränkt sind, so kann auch die Zahl der Schülerinnen nur klein sein; daraus ergibt sich die Möglichkeit eines besonderen individuellen Eingehens auf den Einzelnen. Eine frühzeitige Anmeldung ist aus demselben Grunde ratsam.

— *Von den Theatern.* Nach 20jähriger Tätigkeit wird Direktor *Löwe* nicht mehr Leiter des *Breslauer* Stadttheaters sein. Die Stadtverordnetenversammlung beschloß die Uebernahme des Stadttheaters auf städtische Rechnung und Errichtung einer Intendanz. Es soll am Stadttheater nun die Oper gepflegt werden. — Das norwegische Nationaltheater in *Christiania* hat die letzte Saison mit einem Nettoüberschuß von 63 580 Kronen abgeschlossen. Der Billettverkauf ist gegen das vorige Jahr um 110 000 Kronen gestiegen. Anläßlich dieses ungewöhnlich günstigen Abschlusses beabsichtigt die Leitung, 12 000 Kronen als Tantieme unter die Schauspieler zu verteilen. — Norwegen voran!

— *Denkmalpflege.* Das „Beethoven-Denkmal" für *Paris*, für das man keinen Platz finden konnte oder wollte, soll nun endlich aufgestellt werden. Das Werk des Bildhauers José de Charmoy, das Beethoven auf einen großen Stein hingestreckt darstellt, den geflügelte Genien tragen, wird mitten im Bois de Vincennes in der Ebene von Fontenay seinen Standort erhalten. — Im Kurpark von *Heluan* (Aegypten) ist ein Standbild Mozarts feierlich enthüllt worden. Es ist ein Werk des französischen Bildhauers Avère und wurde zum Andenken an die diesjährigen Freilichtaufführungen der „Zauberflöte" am Fuße der Pyramiden errichtet.

— *Von den Konservatorien.* Der Name „Königl. Musikschule *Würzburg*" ist als Anerkennung der künstlerischen Wirksamkeit des Instituts vom Prinzregenten von Bayern in Königl. Konservatorium der Musik umgewandelt worden.

— *Verbandsversammlung.* Aus Nürnberg wird uns geschrieben: Die diesjährige Hauptversammlung des „Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter" findet am 17. und 18. Dezember zu *Bückeburg* statt. An die drei Sitzungen schließt sich ein Festkonzert, das von der verstärkten Bückeburger Hofkapelle ausgeführt wird. In dem Konzerte kommen nur Kompositionen von Mitgliedern unter deren Leitung zur Aufführung. Es sind dies die Herren: Gernsheim, Hausegger, Nicodé und v. Schillings.

— *Manuskriptenfund.* In den Sammlungen des Herrn A. Bovet ist ein eigenhändiges vollständiges Manuskript von *Brahms* aufgefunden worden, das von Clara Schumann mit der Aufschrift „Lieder" versehen worden ist. Es enthält 33 deutsche Volkslieder, von denen 29 für eine Singstimme mit Klavierbegleitung und vier für gemischten Chor a cappella gesetzt sind. Acht der Lieder, die sich im Manuskript finden, sind überhaupt noch nicht gedruckt.

— *Musikhistorisches Museum.* In der Engelsburg zu *Rom* ist ein Musikhistorisches Museum geschaffen worden, dessen Einweihung kürzlich stattfand. Es besitzt eine über 2000 Nummern umfassende Sammlung von musikalischen Instrumenten aller Völker und Zeiten.

* * *

## Personalnachrichten.

— *Auszeichnung.* Der städtische Musikdirektor **H. Abendroth** in Essen hat den Kronenorden vierter Klasse erhalten.

— *Bruno Walther* ist nun von seinem Vertrage mit der Wiener Hofoper entbunden worden und wird am 1. Januar 1913 als Nachfolger Mottls seine Stellung als Kapellmeister bei dem königlichen Hoftheater in München antreten. Die seit 1911 schwebende Frage der Nachfolgerschaft Mottls ist damit zunächst „erledigt" — ob sie gelöst worden ist, bleibt abzuwarten.

— Zum Nachfolger des verstorbenen Prof. Ernst Flügel ist auf den Posten des ersten Opern- und Konzertreferenten an der Schlesischen Zeitung in *Breslau* der Dresdner Musikschriftsteller Dr. *Ernst Neufeldt* berufen worden.

— Als Nachfolger Tinels ist der Direktor der Musikschule von Löwen, *Dubois*, zum Direktor des Brüsseler Konservatoriums gewählt worden.

— Der in München lebende langjährige Leiter des Stadttheaters zu Freiburg i. B. Direktor *Hans Bollmann* ist von 1913 ab einstimmig zum Direktor des in eigener Regie der Stadt stehenden Theaters zu Dortmund gewählt worden.

— *Teresa Carreño* hat am 25. November ihr 50jähriges Künstlerjubiläum gefeiert. In Caracas geboren, trat sie im Alter von 8 Jahren in New York zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit.

— Universitäts-Musikdirektor Prof. *Otto Reubke* in *Halle a. S.*, ein Schüler Liszts und Robert Franz', 30 Jahre lang Dirigent der Robert Franz-Singakademie in Halle, bekannt auch als Komponist von Männerchören und Orgelstücken, hat am 2. November seinen 70. Geburtstag gefeiert.

— In Berlin ist im Alter von 75 Jahren der frühere Oberregisseur der Berliner Hofoper *Karl Tetzlaff* gestorben.

— In Brüssel ist der Pianist und Komponist *Wieniawsky*, der Bruder des 1880 verstorbenen berühmten Violinvirtuosen Henri Wieniawsky, einem Schlaganfall erlegen. Joseph Wieniawsky war ein Schüler des Pariser Konservatoriums, später vollendete er seine Studien bei Liszt in Weimar, machte (seit 1850) große Konzertreisen, die ihn zuerst, in Begleitung seines Bruders, durch Rußland führten. Später lebte er längere Zeit in Moskau und Warschau, bis er 1876 seinen ständigen Aufenthalt in Brüssel nahm, wo er bis zu seinem Tode als Professor am dortigen Konservatorium für Musik wirkte. Von seinen schöpferischen Arbeiten wurden die Klavierkompositionen am bekanntesten. Wieniawsky stand im 76. Lebensjahre.

# Besprechungen und Anzeigen



**Weihnachtsvorspielstücke für die Jugend.** Es ist Sitte, daß die Musiklehrer ihre Schüler am Weihnachtsabend heimlich eingeübte Stücke den Eltern vorspielen lassen, damit die Kinder ihnen Freude machen und die Fortschritte des vergangenen Jahres zeigen können. Durchschnittlich betreiben die Schüler diese Heimlichkeit gern und üben eifrig und unermüdlich an den verschiedenen Phantasien der allbekannten Weihnachtslieder. Die Eltern aber pflegen in dieser Zeit merkwürdig taub zu sein, um die Freude nicht zu stören. Für den Lehrer, der Tag für Tag diese Art Musik über sich ergehen lassen muß, werden die vielen „stillen Nächte" jedoch bald zur lauten Tagesqual, und statt „O du fröhliche" stöhnt er: O du schreckliche! — Um die Tortur dieser Stunden etwas zu mildern sucht er möglichst gediegenes Material herauszufinden, das kein banales Tongesäusel, keine überflüssigen Verzierungen und unangebrachten Läufe enthält, wie es sich leider gerade bei diesen Bearbeitungen so häufig findet. Zur Erleichterung der Auswahl sei in folgendem auf gehaltvolles, zum Weihnachtsvorspiel sich eignendes Material für verschiedene Stufen hingewiesen.

„Am heiligen Abend" von *Waldemar Hopf* ist z. B. eine kleine leichte Phantasie, die in „Stille Nacht" ausklingt. Und eine ebenso leichte Bearbeitung dieses Liedes bringt *Krentzlin* in seinem „Weihnachten". Wiederum dieses Lied und außerdem noch: Ihr Kinderlein kommet — ist in „Frohe Weihnachten" von *Walter Becker* op. 30 bearbeitet. Schwerer ist schon die neue Weihnachtsphantasie von *Max Hofer*, die zur Abwechslung auch noch das Lied „Ich bete an die Macht der Liebe" bringt. Sehr hübsch und schon ziemlich schwer, mit vollen Akkorden, ist *Ferdinand Kellers*: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her", das ziemlich alle Melodien, auch unbekanntere, enthält und mit einem pp Engelchor sehr wirkungsvoll schließt. Alle diese Stücke sind im Verlage von *Krentzlin, Berlin W.* erschienen.

Auch *Söchtings* „Am Weihnachtsmorgen", op. 131 (*Schuberth*, Leipzig) ist hier noch zu nennen.

Von den Bearbeitungen der Weihnachtslieder für vier Hände, und zwar meist für zwei gleich weit vorgeschrittene Schüler, sind hervorzuheben: Der Weihnachtsengel, op. 1 von *Gustav Adolf*, für beide Spieler ganz leicht. Ferner, im Baß etwas schwerer, *Krentzlin*, Weihnachtsfeier, „Vom Himmel hoch" und „Stille Nacht", und von demselben Komponisten, unter demselben Titel „Ehre sei Gott in der Höhe" und „O du fröhliche". *Max Ritter* bringt die Lieder unter dem Gesamttitel: Das Christkind. In den „Erholungsstunden" von *Max Schultze (Litolff)* findet sich in Band 1 eine sehr wohlklingende Bearbeitung von „O sanctissima" und im 2. Band eine gleich gute von „Stille Nacht" für zwei Spieler der Mittelstufe. *Oskar Klose* gibt in seiner „Weihnachtsfeier" (*Hainauer*, Breslau) eine sehr ansprechende Folge bekannter und fremder Lieder und Choräle.

Stücke für vier Hände, die sich zum Weihnachtsvorspiel eignen, ohne die obengenannten Lieder zu enthalten, sind u. a. „Fromme Weise", op. 55 von *A. Ludwig* (*Ludwig*, Berlin-Lichterfelde). Ferner „Knecht Ruprecht", op. 131 von *Söchting* und „*Andante*", ein Präludium und Choral „Auf meinen lieben Gott" aus „Der Anfänger", op. 211 von *Gurlitt*. Die „Hirtensymphonie" aus dem Weihnachtsoratorium von Bach ist, von Naumann geschickt für das Klavier übertragen, bei *Breitkopf* & *Härtel* erschienen, und wird reiferen Spielern gewiß viel Freude bereiten.

Zum Schluß soll noch eine Anzahl alter und neuer Solostücke genannt werden, die mit Weihnachten im Grunde nichts zu tun haben, sich aber durch ihren getragenen ernsten Charakter auch sehr wohl zum Weihnachtsvorspiel eignen und deshalb hier Erwähnung finden.

Für die ganz Kleinen gibt es in *Söchtings* Jugendalbum, op. 112, ein Vorspiel mit Choral „In der Kapelle" genannt, das für beide Hände im Violinschlüssel geschrieben ist. Im Violin- und Baßschlüssel steht ein etwas schwereres „Die Träumerei". Kurz und leicht ist auch die „Hymne" aus *Gurlitts* „Der erste Vortrag", op. 210. In demselben Heft findet sich das schon schwerere „Gebet" und „In der Kirche", dessen kurzes Präludium trotz seiner Einfachheit voller Charakteristik für ein solches ist. Aus dem „Notenbuch für kleine Leute", op. 107, Heft 1 vom Altmeister *Reinecke*, der so köstlich für Kinder zu schreiben verstand, eignen sich No. 3 „Gebet" und No. 16 das Andante „Es sangen drei Engel einen süßen Gesang". Aus Heft 2 ließe sich „Ave Maria" und „Abendfrieden" verwenden. Vielleicht greift auch mancher Lehrer einmal wieder zu *Kullaks* Kinderleben, woraus „Ein fromm' Gebet" gern um die Weihnachtszeit gespielt wird. In derselben Schwierigkeit ist „Bitte", op. 107 No. 1 von Arnold Krug.

Etwas mehr Technik erfordert dann das „Lied ohne Worte", op. 122, von *Söchting*, und für die Mittelstufe dürften sich „Melodie", op. 12 von Perleberg — „Nocturne", op. 13 von *Max Laurischkus* (*Rahter*, Leipzig) — und die „Elegie" sowie das poetische „Notturno" aus den Stimmungsbildern, op. 88, von *Heinrich Hofmann* empfehlen.

Vorgeschrittene Schüler, die die nötige Spannung besitzen und imstande sind kräftige, vielstimmige Akkorde zu greifen, werden an der Bearbeitung des Altniederländischen Dankgebetes mit zwei Variationen von *Kremser* (*Leuckart*, Leipzig) Freude haben, sowie auch an dem, von *Werner* gut arrangierten, Largo von Händel (*Schlesinger*, Berlin). Für reife gute Schüler ist Regers überaus zarte eigenartige „Melodie" aus „Blätter und Blüten" *(Breitkopf & Härtel)* zu empfehlen. *W. von Przychowski.*

**C. Knayer**, op. 5: „*Lobsinget.*" 14 geistliche Lieder für mittlere Singstimme mit Begleitung des Harmoniums oder des Klaviers. Verlag *Schergens, Bonn a. Rh.* Komplett in 1 Heft 1.20 M. Das hübsch ausgestattete Heft ist vom Christlichen Sängerbund deutscher Zunge herausgegeben und in erster Linie als Festgabe für seine Mitglieder bestimmt, es verdient aber wegen seines reichen Inhalts, wegen der Schlichtheit und Sangbarkeit der Melodien weiteste Verbreitung in allen Kreisen, welche dem religiösen Liede Interesse entgegenbringen. Die Begleitung ist sorgfältig gesetzt, har-

monienreich, aber technisch nicht schwer. Als die besten und innigsten möchten wir No. 3 „Ein lieblich Los", die 2 Weihnachtslieder No. 6 und 7, das letztere ein Duett, No. 8, No. 13 und 14 bezeichnen. Wir empfehlen die leicht ausführbaren Lieder unseres geschätzten Mitarbeiters unserem Leserkreis aufs beste. Ein jeder wird einige ihm zusagende Nummern finden.

**Wilh. Koehler-Wümbach**, op. 36: „*Zur Christfeier*". Zwei Vortragsstücke, nach bekannten Advents- und Weihnachtsliedern komponiert. Für Violine und Klavier bearbeitet von *J. Harder*. Preis je 1.50 M. Verlag *Vieweg*. Mit einer textlichen Einführung versehen, enthalten diese Stücke gut gearbeitete und stimmungsvolle Musik, welche sie weit über die gerade für diese Zeit geschriebene Durchschnittsware erhebt. Der kontrapunktisch reich gestaltete Klavierpart und die bis zur dritten Lage gehende Violinstimme dürfte von zwei gewandten Spielern gut bewältigt werden. Mit „Advent" und „Weihnacht" bezeichnet, bilden diese Kompositionen eine Bereicherung der guten Hausmusikliteratur.

**Ludwig Scharnke**: „*Weihnachtsstimmung*". Fantasie über beliebte Weihnachtslieder für Violine und Klavier. 1.50 M. Verlag *Gebr. Reinecke*, Leipzig. In einfacher und leichter Art speziell für kleine Musikanten geschrieben, die im Familienkreise dankbare Zuhörer finden werden. *Leonhard May.*

*

**Rudolf Hans Bartsch**: *Schwammerl.* Ein treffliches, erhebendes Weihnachtsgeschenk für Musikliebhaber ist der neu erschienene Schubert-Roman „Schwammerl" von Rudolf Hans Bartsch (Verlag *L. Staackmann*, Leipzig; brosch. 4 M., gebd. 5 M., Halbperg. 5.50 M., Leder 7 M.) Der bekannte erfolgreiche Dichter schildert hier das Wesen und die Wiener Umgebung des vielgeliebten „Schwammerl", wie Schubert von seinen Freunden genannt wurde, mit packender Anschaulichkeit, in lebensvoller, individuell dichterischer Sprache. Kleine Tatsächlichkeiten aus dem stillen Leben des Liedermeisters sind mit sicherer Gestaltungskraft zu prächtigen, farbenreichen Szenen ausgestaltet, ich erinnere an das fröhlich-idealistische Gelage in Schuberts Zimmer, an die Begegnung mit Beethoven, an das „Dreimädlerhaus" und vieles andere. Den Genuß der Lektüre erhöhen noch 22 charakteristische Zeichnungen von Alfred Keller, die als Vollbilder das Buch zieren. Als Weihnachtsgeschenk, zumal auch für Damen, kann dieser Roman nicht nur wegen seines anziehenden, traulichen Inhalts, sondern auch seiner künstlerischen Qualität wegen ganz besonders empfohlen werden. *H. R.*

**Frau Musika** nennt sich eine soeben bei *Braun & Schneider* in München erschienene Sammlung von Scherzen für fidele Musikfreunde und -feinde. Ein fröhliches Büchlein, über das man sich freut, sobald man es neu aufschlägt. Haben doch unsere besten und bekanntesten Zeichner der „Fliegenden Blätter" zu der großen Zahl von lustigen Illustrationen beigesteuert. Vor allem finden wir den Meister der Karikaturen, A. Oberländer, mit viel Beiträgen vertreten. Aeltere Leser der „Fliegenden" werden sich an Bekannte erinnern, die man aber gerne wieder trifft. So die köstliche Zeichnung des „kleinen Moritz", der Biß in die Zitrone, der die ganze königlich bayrische Parademusik aus dem Konzept bringt. Wer allein diesen Oboer einmal gesehen hat, vergißt ihn nicht wieder. Und der Dirigent! Gleich komisch in der Wirkung wie bedeutend in der witzigen Charakteristik ist der Gesangverein, in dem jede Person einen Typus darstellt: „Ich bin allein auf weiter Flur". (Wir reproduzieren die drei Zeichnungen Oberländers mit Bewilligung des Verlags auf S. 94 und 95.) Und so bietet uns das ganze Büchlein eine Fülle von lustigem Unterhaltungsstoff. Auch der Text ist witzig und parodiert in einigem Auswüchse unseres Musiklebens, wie z. B. Marterholzers Fingergymnastiker. Der geringe Preis von 2 M. kommt dieser Gabe für den Weihnachtstisch noch besonders zu statten.

*

**Elementartechnik des musikalischen Vortrags**. Herr *Alexander Eisenmann*, Musikschriftsteller und Lehrer am Konservatorium in Stuttgart, schreibt uns: In Heft 3 Ihrer geschätzten Zeitschrift findet sich eine höchst anerkennende Besprechung meines Werkchens „Elementartechnik des musikalischen Vortrags". Eine Bemerkung des Herrn Referenten bezüglich der *Wiehmayer*schen Phrasierungsausgabe veranlaßt mich, an die Redaktion einige Worte zu richten. Zwar soll meine Arbeit nichts anderes darstellen, als eine Art niedergeschriebene Unterrichtsstunde, es waren also von vornherein Grenzen bezüglich des Umfangs vorhanden; trotzdem hätte ich selbst-

verständlich von den außerordentlich praktischen Vorschlägen meines verehrten Herrn Kollegen Wiehmayer Notiz genommen, wenn die betreffenden Hefte damals schon erschienen gewesen wären. So kamen diese mir erst in die Hand, als die „Elementartechnik" schon im Druck sich befand. Ich halte es für notwendig, den Herrn Referenten darauf hinzuweisen, um mir nicht den Vorwurf zuzuziehen, als hätte ich die für die Methodik des Unterrichts wertvollen Wiehmayerschen Ratschläge einfach unbeachtet gelassen. Daß ich bei alledem das vereinfachende Vorgehen des Stuttgarter Pädagogen für etwas z u r a d i k a l halte, worauf einzugehen hier nicht der Ort ist, möchte ich nicht verschweigen.

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 5 bringt einen Klavierbeitrag, der unseren Lesern sicher willkommen sein wird. Einen Beethoven! Nämlich die Bearbeitung des dritten Satzes aus dem letzten Streichquartette op. 135. Das Lento assai eignet sich für diese Uebertragung auf das Klavier, zumal der als hervorragender Bearbeiter bekannte *August Stradal* in Wien sie besorgt hat. Wir entnehmen diesen Satz mit Genehmigung des Verlags der II. Sammlung von Stradals Bearbeitungen für Pianoforte à 2 ms., die in der *Edition Schubert* in Leipzig erschienen sind. Die schwierige Uebertragung ist pianistisch sehr geschickt und klangvoll. Wir werden uns damit noch allgemeiner befassen. An zweiter Stelle steht ein Lied „So ich traurig bin" von *Johanna Haustein*, die wir hiermit unseren Lesern zum ersten Male vorstellen. In der vortrefflichen Stuttgarter Pianistin werden unsere Leser aus dieser einen Probe eine feine Seele erkennen, die ferne von der breiten Straße des Alltäglichen wandelt. Melodie und Harmonie bilden ein Ganzes, dem innigen Gedichte ist der musikalische Ausdruck entsprechend, und besonders reizvoll durch die leichte Ueberschwenglichkeit und durch das kurze Nachspiel. Johanna Haustein, eine frühere Schülerin des Frankfurter Konservatoriums und von Iwan Knorr, ist eine kompositorische Begabung, die Beachtung verdient und den Durchschnitt überragt, und zwar nicht bloß den der komponierenden Frauen.

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart**
**Schluß der Redaktion am 28. November, Ausgabe dieses Heftes am 5. Dezember, des nächsten Heftes am 19. Dezember.**

## Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

**Treuer Freund und Berater.** Nur nicht gar so erstaunt! Alles hat seine Zeit. Nur die Ungeduld unserer Leser ist offenbar stets gegenwärtig. Das Buch unseres Mitarbeiters wird selbstverständlich besprochen werden.

**Frl. L. in Rh.** Höheres Lehrfach (Schulgesangunterricht!) oder allgemeine ästhetische Fächer. In letzterem Falle käme der Schriftstellerberuf oder die Universitätskarriere in Betracht. Der erste ist unsicher, zum Privatdozenten gehört Geld. Ernst Heuser, Komponist in Köln, Hohenzollernring 64. Wenden Sie sich übrigens mit Berufung auf uns an Dr. Sandberger, Universitätsprofessor in München, Prinzregentenstraße 48. Von ihm werden Sie ausführliche Antwort bekommen.

**J. E.** Ihre Frage überrascht uns. Wollen Sie die Werke der alten Meister wirklich alle kaufen? Eine Gesamtausgabe der Werke von Palestrina hat Breitkopf & Härtel in Leipzig besorgt. (33 Bände!) Ausgewählte Werke für den praktischen Gebrauch hat Fr. X. Haberl herausgegeben. Der Württemberger Hermann Bäuerle, der frühere Hofkaplan in Regensburg, hat eine Bibliothek altklassischer Kirchenmusik in moderner Notation herausgegeben. Sie werden dort auch Auskunft über Ihre weiteren Fragen erhalten. (Durch Direktor Dr. K. Weinmann.) Es ist interessant, zu erfahren, daß in Dilettantenkreisen solches Interesse für Lotti, Galuppi, Caniciari, Casali, Bernabei und die von Lück herausgegebenen Werke herrscht. (Die Firma Braun existiert unseres Wissens nicht mehr.) Bitte teilen Sie uns einiges über Ihre Absichten in dieser Sache mit. Brieflich antworten wir bekanntlich nur in Ausnahmefällen.

**H. St.** Wir haben Ihnen also eine Enttäuschung gebracht, daß wir des 25. Todestages von Jenny Lind nicht gedachten? Ja, wo kämen wir da hin, wenn wir all diese Gedenktage berücksichtigen sollten! Sie sagen ja selber, daß wir schon viel über die Sängerin veröffentlicht haben. Kein Bild? Nun, da schlagen Sie Jahrg. 1905 No. 12 nach.




Max Reger.



Nach dem Original von A. Reumann.

# NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark.

1913 Heft 6

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.


**Inhalt:** 

## Moderne Operntexte.

Von Dr. W. ARON (Breslau).

Erst durch Wagner, der theoretisch und praktisch „das unerschöpfliche Vermögen der Musik, jeder Anforderung des Dichters an ihre Ausdrucksfähigkeit in undenklichster Fülle zu entsprechen," erwies, hat der Operntext die ihm gebührende ästhetische Stellung in der Kunstproduktion erhalten. Die Musik als Kunst des Ausdrucks hat sich der dichterischen Absicht zu unterwerfen; die Dichtung muß sich mit künstlerischer Notwendigkeit ihre Musik erzwingen. Nur so entsteht und entstand der neue Opernstil, besser eine in allen Teilen stilvolle, künstlerisch einheitliche Oper. Dazu muß der Librettist Künstler, Dichter sein, und das einzige Prinzip, das den Operntextdichter im Hinblick auf die Musik ein wenig beschränkte, sprach Wagner mit den Worten aus: „Was nicht wert ist, gesungen zu werden, ist auch nicht der Dichtung wert."

Wagners Aufgabe war es, die Unfähigkeit der Musik, aus sich heraus das Drama zu schaffen, nachzuweisen. Er legte also die Grenzen der Musik dar und formulierte die Forderungen des Dramatikers an den Musiker. Daß aber auch der Musiker an den Dichter gewisse Forderungen zu stellen berechtigt ist, das dürfte die Entwicklung der modernen Oper zeigen.

Wagner hatte im Mythos allein den der Dichtung und der Musik würdigen Stoff gesehen. So verfielen auch seine Epigonen der Sage und dem Mythos. Sage und Mythos aber sind nicht Erfindungen des einzelnen, sondern Schöpfungen des ganzen Volkes. Solche im Volke altbekannte Sagengestalten hatte Wagner mit seiner Philosophie verquickt und künstlerisch neu geprägt. Der Versuch der Epigonen dagegen — ich erinnere an Siegfried Wagners „Opern", an Straußens Guntram — neue Sagengestalten zu erfinden und in ihrer Symbolik Gedanken auszusprechen, konnte nur wenig Interesse beim Publikum hervorrufen. Selbst die musikalisch so wertvolle Schöpfung der Pfitznerschen „Rose vom Liebesgarten" leidet unter ihrem symbolisch unverständlichen Text und den uns unbekannten, nur in der Musik unser Interesse erringenden Sagengestalten.

Von Sage und Mythos ging es zum Märchen. Sind uns heute Sage und Mythos, die Schöpfungen des Volkes nur möglich, mit den Gedanken und der Kunst des einzelnen vorgetragen, so ist im Gegenteil das deutsche Märchen auch noch in seiner Form mehr Volks- als Kulturkunst, die keine Gedanken und dichterische Absichten, keine Symbolik und individuelle Philosophie verträgt. Weil Adelheid de Wette und Humperdinck in „Hänsel und Gretel" nur das deutsche Märchen auf die Bühne brachten, gelang ihnen der große Wurf eines einheitlichen Kunstwerkes, während „Die Königskinder" besonders in ihrer Fassung als Oper durch ihre Symbolik den Märchenstil verloren und uneinheitlich wirken mußten.

Anders gestaltete sich die Aufgabe des Dichters, der nicht die Erfindungen des Volkes in Sage und Märchen, sondern die eines einzelnen Künstlers in Roman und Novelle als Operntext verwenden wollte. Besonders französische und italienische Operntexte wurden aus Romanen zurechtgestutzt. Der Librettist nahm die dankbarsten und spannendsten Situationen des Romans heraus, und sie boten gewiß dem Musiker ein dankbares Feld; aber sie waren nun einmal Teile eines Kunstwerks und nur durch die Hauptpersonen, die sie erlebten, zusammengehalten. Massenets „Manon" und Puccinis „Bohême" waren noch Werke, die die Fülle des Originals in den lose verbundenen Situationen widerzuspiegeln schienen. Das Fehlen des Stils, der künstlerisch notwendigen Einheit fiel so naturgemäß bei ihnen weniger auf als z. B. bei Massenets „Werther" oder Puccinis „Butterfly". Das Streben nach spannenden und berauschenden Situationen ließ besonders oft nach E. Th. Hoffmanns Phantasien greifen. Walter Braunfels sah, daß sie auf der Bühne nur mit einem gedanklich erfaßbaren Motive verstanden werden konnten. Seine „Prinzessin Brambilla" gewann durch die ihr untergelegte dichterische Absicht zwar an Verständnis, verlor aber dadurch den eigentlichen Zauber Hoffmannscher Romantik, den die Musik sich nun vergebens zu geben abmühte. In Deutschland sind besonders die Situationsopern interessant, die den Versuch machen, die seit Wagner diskreditierte Gattung der lyrischen Tenöre neu zu verwenden. Leider führte dieser Versuch bisher im „Tiefland" wie neuerdings im „Kuhreigen" zu solchen trottelhaften Charakteren, daß ihre Situationen unglaubhaft wurden. Das Bestreben, spannende Romansituationen vorzuführen, ließ schließlich diese Art Oper auf das Niveau des Kinematographen herabsinken. Man lese nur die Vorbemerkung zum „Mädchen aus dem goldenen Westen" im Klavierauszug (Ricordi, Leipzig), in der die Oper „ein Drama der Liebe und seelischen Errettung, ein Drama fühlender Menschen inmitten der Schrecken einer wilden Natur und fast noch wilderer Lebensgewohnheiten" genannt wird. Auch ohne die übliche Bezeichnung der Länge in Metern und der Spieldauer in Stunden wissen wir da, daß hier nervenreizende Situationen mit dem nötigen Einschlag von Sentimentalität im Text und folglich auch in der Musik

gegeben werden, daß wir es hier mit Kinodramatik zu tun haben.

Unterdessen hatten einige Musiker andere Texte gesucht und gefunden. Sie nahmen moderne, wirksame Bühnenwerke und vertonten sie so unverkürzt wie möglich. Freilich hatte Wagner schon darauf hingewiesen, daß wie die Violine nie mit dem Klavier, so auch nie „die Musik zu einem Literaturdrama sich mit diesem vermischen würde". Aber unterdessen waren ganz andere Arten von Literaturdramen entstanden. Und Maeterlincks „Pelleas und Melisande" verlangte in seiner mystischen Verschwommenheit, in seiner Andeutung aller Gefühle und Gedanken geradezu nach Musik, nach der Musik, die Debussys eigenartig stimmungsmalende, arhythmische Harmonik schaffen konnte. War schon Maeterlincks Drama, da es aller festen Umrisse entbehrte, kein Literaturdrama, so können wir auch die Einakter, die Strauß komponiert hat, kaum als solche bezeichnen. Sie sind — besonders muß das für „Salome" gelten — Balladen; und „Elektra" wieder kann besonders am Schluß die Musik gar nicht entbehren. Ihre Vertonungen waren also möglich, aber sie waren nicht nötig — das hatte der Erfolg der Schauspiele schon entschieden. Zweifellos besitzt die erotische Ballade „Salome" an sich Stil und Einheit, zweifellos hat auch ihre Vertonung durch Strauß Stil und Einheit erhalten. Aber einige Zweifel, ob sich wirklich Text und Musik hier vermischt haben, ob nicht hier die Musik weit über ihre Wirkung als Ausdrucksmittel für die dichterische Absicht hinausgeht, Zweifel, daß also hier die künstlerisch einheitliche Oper vor uns liegt, kommen uns doch, wenn der Cis dur-Jubel des Orchesters nach dem letzten „Ich habe ihn geküßt, deinen Mund" das Dach emporzutragen und Salome gen Himmel zu heben scheint. Immerhin ist wohl nur die Vertonung von e i n a k t i g e n Literaturdramen — von solchen Balladen — möglich gewesen, und es ist ganz bezeichnend, daß aus Schnitzlers Tragödie „Der Schleier der Beatrice" nur eine einaktige Musikpantomime — Dohnányi: „Der Schleier der Pierrette — entstehen konnte.

Aber der Einakter genügt nicht. Der Musiker strebt nach der großen, künstlerisch einheitlichen Oper. Richard Strauß läßt sich von dem anerkannten und ihm kongenialen Dichter eine Komödie für Musik schreiben, den „Rosenkavalier". Beiden gelingen unübertrefflich die Liebesszenen. Aber Hofmannsthal führt seine feine Wiener Komödie nicht völlig durch. Er verfällt in ein humorloses Intrigenspiel. Auch Strauß glückt die feine, graziöse „Wiener Luft" nicht völlig. Rofrano, Sophie und besonders die Marschallin versteht er zu zeichnen; aber man vergleiche die Walzer seiner „Feuersnot" mit denen des „Rosenkavalier", und man wird vorurteilslos die lebensprühenden, graziösen Münchner Walzer den angeblich Wienerischen vorziehen müssen. Der „Rosenkavalier" besitzt textlich und musikalisch viele Feinheiten, eine Fülle von Stimmungen aller Arten sind in ihm trefflich gezeichnet und wiedergegeben. Aber Dichter wie Komponist haben mit ihm noch nicht ganz die hohe Staffel einer künstlerisch einheitlichen Oper erklommen. Immerhin dürfen wir nach diesem Versuch gespannt sein auf neue Werke dieser offenbar kongenialen Künstler, um so mehr als dieser Versuch noch ein bemerkenswertes Ergebnis gezeitigt hat. Bisher hatte Strauß zweifellos mit seinem Orchester die größten Wirkungen erzielt; im „Rosenkavalier" sind es die Gesangsstimmen, die er im letzten Terzett zu einer ungeahnten und vielleicht noch in keiner Oper dagewesenen Wirkung zu vereinigen weiß. (Inzwischen ist die Ariadne aufgeführt worden. Red.)

Und nun betrachte man noch zwei der neuesten Operntexte. Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna" gibt in drei lebendigen Bildern Situationen. Jeder Akt basiert auf einer anderen Stimmung, die in einer gewissen künstlerischen Einheit erscheinen, wenn durch die Darstellung — wie das sein muß — Gennaro als Hauptperson wirkt. Seine religiöse Mystik und seine schwüle Erotik schaffen aus ihm einen echt italienischen und echt menschlichen Charakter, der dichterisch wie musikalisch im großen Zuge wie im kleinsten Detail vollendet ist. Aber das kann man von den anderen Charakteren nicht sagen. Maliella ist stets als eine Art Carmen aufgefaßt worden, und ihre liebesgierigen Lieder von der Cannetella und von sich selbst (2. Akt: „Vergiftet ist mein Atem") scheinen diese Auffassung zu rechtfertigen. Und doch ist ihre Erotik eine ganz andere als die der Carmen. Diese liebt die Männer und allzu starke Befriedigung ihres erotischen Triebes läßt sie nach jedem Manne greifen. Maliella aber ist das von Mutter und Bruder vom Leben zurückgehaltene Kind, das die große, schöne Freiheit in dem einen Manne verkörpert sieht; ihn nur liebt sie und gibt sich auch ihm nur hin, wenn auch der Bruder sie besitzt. Vielleicht ist hier sogar musikalisch noch eine Einheit des Charakters geglückt; mißglückt aber ist textlich und musikalisch der Rafaele. Eine Art Escamillo; so war er wohl beabsichtigt: ein freier Mann, ein wilder Kamorrist, ein Herrscher im Reiche der Liebe. Und so sieht ihn Maliella auch und liebt ihn so. Er aber benimmt sich ihr gegenüber wie ein schwärmender Serenadensänger; ein eisernes Gitter vermag ihn — einen Kamorristen — von ihr abzuhalten; gewiß liebt er — und das ist psychologisch wohl berechtigt — gerade ihre Reinheit, aber lyrische Floskeln dürfte er deshalb nicht singen; Maliella kann ihn nur lieben, wenn er Mann ist und kein liebegirrender Jüngling. Um aber diese Oper ganz zu verstehen und zu würdigen, muß man noch eins hervorheben, das dem Dichter wie dem Musiker geglückt ist. Diese Religion, der selbst die Kamorra Achtung bezeugt, von der Gennaro so ganz durchdrungen ist, mußte in ihrer großen Wirkung geschildert werden, und diese Wirkung vermitteln uns die grandiosen Chöre am Schlusse des ersten Aktes.

In ganz anderen Prinzipien schuf sich nach Balzacs Novelle „Comtesse à deux maris" v. Waltershausen den Text zu seinem „Oberst Chabert". Diese Oper hat vielleicht die spannendste Handlung, die psychologisch feinsten Charaktere, die je eine Oper besaß. Hier ist keine Kinodramatik, hier ist einem Dichter beinahe ein Literaturdrama geglückt, beinahe, denn die Erzählungen dürften in einem Wortdrama nicht so monologisch vorgetragen werden. Und der Musiker schuf dazu eine in den grellsten Farben gehaltene Illustration der Vorgänge. Offenbar hat v. Waltershausen die Absicht, eine realistische oder selbst naturalistische Oper zu schaffen. Aber unnatürlich wird es stets in einer Oper wirken, daß die Personen singen und nicht sprechen. Die Oper gerade verlangt Stil und nicht Naturwirklichkeit. Und Waltershausen durchbricht in seinem Quintett die eigenen Prinzipien. Das Quintett in den Meistersingern, wo ein jeder für sich und doch sich an Eva anschmiegend seines „Herzens süß Begehr" singt, ist eine geniale und stimmungsvolle Vorbereitung für die Festwiese und die Hoffnung auf Lösung des Konflikts, die eben die Festwiese bringen soll. Das Quintett in „Oberst Chabert" hält gerade im spannendsten Momente, in dem sicher keine der Personen Ruhe und Möglichkeit haben, über sich selbst Klarheit zu gewinnen, die Handlung auf. Und nun ist es doch gerade die Handlung, die uns in dieser „Musiktragödie" packt, diese Handlung, die sonst so schnell, so unaufhaltsam und dramatisch vorwärts drängt, daß sie dem Musiker kaum eine Aufgabe für den Gefühlsausdruck, dem Zuhörer kaum eine Muße für die musikalische Wirkung gibt. Die Handlung fesselt so, daß die Musik, wenn man sie einmal hört, höchstens störend wirkt. Diese Musik, so kühn sie auch ist und so trefflich sie nur die Vorgänge auf der Bühne begleitet und zu begleiten beabsichtigt, diese Musik erscheint nebensächlich, erscheint überflüssig neben der schon durch Wort und Gebärde erfüllten dramatischen Wirkung. Wir können aber kein Werk als Musiktragödie, als einheitliche Oper ansehen, dessen Handlung zur Wirkung kaum noch der musikalischen Unterstützung bedarf. — —

So sehen wir überall seit Wagner das Streben und die Versuche nach einer neuen, künstlerisch einheitlichen Oper;

wir sehen textliche und musikalische Feinheiten, aber selten ist das hohe Ziel erreicht worden. Immer mehr geraten Publikum und Kunst in den Bann der packenden Situationen und der fortreißenden Handlung, nicht zum wenigsten vielleicht durch eine große Schar der Wagnersänger, denen Ton und Weise weniger wichtig als Wort und Spiel ist. Wir aber heute sehnen uns nach einer einheitlichen Oper, einer Oper, in der Text und Musik sich zu den höchsten künstlerischen Wirkungen vereinigen. An der Entwicklung, die die Oper seit Wagner genommen hat, müssen wir erkennen, daß die Musik fast überall sich nicht neben die Handlung, sondern unter sie gestellt hat. Wenn wir nach einer Opern m u s i k dürsten, ist es nur logisch, festzustellen, was wir dann von einem Opern t e x t e verlangen müssen.

Der Operntext muß zunächst ein dramatisches Kunstwerk sein, er muß als solches dramatische Einheit besitzen. Die Einheiten der Zeit, des Orts und der Handlung sind unnötige Forderungen. Aber Wagner hatte „den Grundton des eigentlichen poetischen Elementes der Gegenwart" fraglos richtig erkannt als „das Drängen des Gedankens in die Wirklichkeit". Da der Verstand die menschliche Fähigkeit ist, an die sich der Dichter mitteilen kann, müssen wir vom Operntexte wie von jedem Drama gedankliche Einheit fordern, das, was Wagner die dichterische Absicht nennt, was wir heute mit psychologischem Problem bezeichnen würden.

Dieses Problem muß wie bei jedem Drama in einer Handlung aufgerollt und gelöst werden. Der Dichter darf uns dabei keine gedanklichen Deduktionen geben. „Die Aufgabe des dramatischen Dichters," sagt Wagner, „ist es ... eine Handlung aus der Notwendigkeit des Gefühls derart zu verständlichen, daß wir der Hilfe des Verstandes zu ihrer Rechtfertigung gänzlich entbehren dürfen." Ja, hierin gerade zeigt sich der Dichter als Künstler. „Das Können des Dichters ist das vollkommene Aufgehen der Absicht in das Kunstwerk, die Gefühlswerdung des Verstandes."

Und hier tritt der Musiker mit berechtigten Forderungen an den Dichter heran. Er muß fordern, daß der Dichter für die „Gefühlswerdung des Verstandes", die nicht durch Wort und Spiel allein, sondern in einer Synthese von Wort, Ton und Spiel erfaßt werden soll, auch die Form finde, die dem Musiker die Möglichkeiten seiner Ausdruckskunst gibt. Der Dramatiker darf für die Oper seine dichterische Absicht nicht allein im Worte aussprechen. Er muß dem Musiker Empfindungsinhalte übergeben, die dieser allein vergegenwärtigen kann. Er muß bei der „gefühlsverständlichen Darstellung des Gegenstandes im Drama" Aufgaben für den Musiker, Anforderungen an ihn stellen. Seine gedankliche Einheit darf nicht in theatralischen Effekten und nicht in logischen Deduktionen mit Lyrismen, sondern in musikalischen Wirkungen ausgeführt werden.

Die moderne Oper aber lehrt uns, daß nicht das Orchester die musikalisch höchsten Wirkungen erreicht, sondern noch immer ist die menschliche Stimme das wirkungsvollste Instrument. Der wahre Musiker, der Großes mit seiner Musik ausdrücken will, wird immer nach Ensembles in der Oper, ja er wird sogar nach Chören verlangen. Hatte Wagner auch theoretisch den Chor im Orchester aufgehen lassen, praktisch hat er ihn doch nicht entbehren können. Sicher hatte er recht zu schreiben: „Eine Masse kann uns nie interessieren, sondern bloß verblüffen: nur genau unterscheidbare Individualitäten können unsere Teilnahme fesseln." Aber der einzelne ist so oft von der Masse abhängig, mit der oder für die er lebt; er wird auch nur verständlich, wenn diese Masse erfaßt wird. Was wäre uns „Oedipus", ließe uns Reinhardt nicht im Anfange des Dramas die Not seines Volkes fühlen, die Not der Masse, um derentwillen Oedipus und sein Haus leiden. Wie der Chor für die Opernregie die schwerste Aufgabe bedeutet, so wird es eine gewiß schwere Aufgabe des Dichters sein, ihn nicht als einen Zuschauer neben die Handlung und neben die Helden zu stellen, sondern ihn organisch mit ihnen zu verflechten.

Die praktischen Errungenschaften, die wir Wagner verdanken, z. B. die Motive, werden noch lange bestehen bleiben. So gelten auch noch stets die Vorschriften, die Wagner dem Dichter und dem Musiker gibt. Der Musiker darf nur den dichterisch notwendig bedingten Ausdruck geben, weil nur der verständlich ist; der Dichter kann seine Absicht „als eine höchst dichterische nur danach bemessen, daß sie im musikalischen Ausdrucke vollkommen zu verwirklichen ist". Aber er darf diesen musikalischen Ausdruck nicht unterschätzen und ihn nicht nur dem Orchester und den Solisten überlassen. Ensemble- und Choraufgaben muß der Musiker vom Dichter verlangen, um die höchste Ausdrucksfähigkeit seiner Musik zeigen zu können. Und nur der Musiker, dem ein solcher Text zu Gebote steht, wird eine Musik schreiben können, die „in ihrer organischen Wirksamkeit ... eins ist mit dem Drama".

# Englische Weihnachtsbräuche.

**Schwerttänzer Sang und Zwischenspiel.**

**Mitgeteilt von ERNST KREOWSKI (Berlin).**

WAFFENTAENZE sind, abgesehen von den kriegerischen Wilden, wohl bei allen Völkern bekannt und hier oder dort selbst bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts im Schwange gewesen: so in der Eifel, in einigen schweizerischen und steiermärkischen Alpengegenden, namentlich aber im nördlichen wie südwestlichen England. Freilich, seitdem die Eisenbahnen mehr und mehr an Ausdehnung gewannen, verschwanden sie allmählich; doch konnte man noch gegen Ende der fünfziger Jahre in den abgelegenen Tälern von Yorkshire einer Truppe ländlicher Spieler begegnen. Sir Cuthbert Sharp bemerkt einmal, daß es während der W e i h n a c h t s z e i t gebräuchlich gewesen sei, für Gesellschaften von fünfzehn Personen eine Art Spiel oder Tanz mit Gesang oder Musikbegleitung aufzuführen. Wallis hat gemeint, daß der Schwerttanz der alte chorus armatus der Römer war, wohingegen andere Forscher, z. B. Brand, seine Entstehung aus den Ueberresten verschiedener alter vergessener Bräuche Englands und anderer Länder herleiten zu sollen geglaubt haben. Merkwürdig ist, daß die Schwerttänze mit Sang und Zwischenspielen gewöhnlich um W e i h n a c h t e n und O s t e r n stattfanden; offenbar waren es Symbole für die Natur. — Das Spiel: „The fool Plough" (der tolle Pflug), das darin bestand, daß eine Anzahl Schwerttänzer unter Musik einen Ackerpflug herumführte, wurde früher im Norden Englands nicht nur zur Weihnachtszeit, sondern auch zu Beginn des Frühlings aufgeführt. Die Bauern von Devonshire gebrauchten dabei Stöcke anstatt Schwertern. Sie besaßen auch einen handschriftlich verbreiteten Text ihres „Gesangs" oder „Zwischenspiels", der mit der hier in deutscher Uebertragung wiedergegebenen Lesart Sharps identisch ist. Sie wurde des letzteren „Bishoprick Garland" entnommen und ist nach einer Kopie, die James Henry Dixon, dem Herausgeber der „Ancient Poems, Ballads and Songs of the peasentry of England (1857)", von einem Landmann aus Durham mitgeteilt wurde, verbessert worden.

Danach wickelte sich die Zeremonie in nachfolgender Weise ab:

Die Tänzer, mit Schwertern in den Händen und mit Bändern geschmückt, treten auf. Der Hauptmann der Bande trägt einen hohen Hut mit einer Pfauenfeder, und der Narr oder „Bessy", der zugleich Kassierer ist, eine Perücke mit einem Fuchsschwanz.

Der Hauptmann zieht mit seinem Schwert einen Kreis, um den er herumgeht.

Der *Narr* eröffnet das Spiel, indem er singt:

Ihr lieben Herren, gebt wohl Acht und höret,
Was unser Hauptmann singt so hell;
Musik, das war sein Leben vierzig Jahre,
Ihn tränkt der *elegante* [1] Quell.

Der *Hauptmann* singt, von einer Violine begleitet, die gewöhnlich der Narr spielt:

Sechs Spieler bracht ich mit mir,
Die Bühne kennt sie nicht;
Ihr Bestes tun sie gerne,
Ein Narr, wer mehr verspricht.

Der Erste, den ich rufe,
Ist eines Junkers Sproß;
Sein Lieb, das läßt ihn sitzen,
So grün ist noch sein Schoß.

Doch ob auch grün der Jüngling,
Zum Schwärmen hat er Geld,
Das soll vor seiner Liebe
Hübsch wandern in die Welt.

*Chor:* Fal de ral, la de dal, fal lal de ra ral da.

Von einer Symphonie auf der Violine begleitet, während welcher der eingeführte Spieler im Kreise herumgeht.

Der *Hauptmann:*

Der Nächste, den ich rufe,
Das ist ein Schneider fein;
Was denkt ihr von der Nadel?
Er macht die Kleider mein.

Hier zeigt der Hauptmann nach allen Seiten seinen Rock, der ganz zerlumpt und durchlöchert ist.

Nun kommt Herr Fips [2] der Meister
Und macht sein Kompliment;
Die Sorgen zu verscheuchen,
Das ist sein Element.

(Chor und Symphonie wie vorher.)

Der *Schneider*, von des *Junkers Sohn* begleitet, macht unterdessen die Runde. Dies wiederholt sich bei jeder folgenden Einführung, wo die neu auftretende Person sich zu den vorigen gesellt.

Der Nächste, den ich rufe,
Ist der verlorne Sohn [3];
Tut all sein Geld verprassen,
Die Armut ist sein Lohn.

Doch ob er's auch verpraßte,
Zum Pfluge greift er schnell —
Und singt aus voller Kehle
Trotz Einem froh und hell.

Nun kommt ein Schiffer, kühne;
Gebt Achtung auf sein Spiel!
Nie hat ein munt'rer Bursche
Getollt auf schwankem Kiel.

Er ist ein braver Knabe,
Nur müßt ihr's recht verstehn;
Sonst tanzt er auf dem Decke,
Auf'm Land sollt ihr ihn sehn.

Hier kommt, sich anzuschließen,
Ein Kam'rad, der nicht dumm;
Ist nüchtern alle Tage —
So lang's ihm fehlt an Rum.

Doch trinkt er Grog auch gerne,
Man sagt, er liebt ihn sehr;
Daß andre für ihn zahlen,
Das liebt er noch viel mehr.

[1] Der Urtext hat „elegant", nach Sharp verdorben aus: „Helikon".

[2] Das Original nennt den Schneider den „guten Meister Snip". In einem anderen, von Dizon mitgeteilten Fragment, worin der Narr die Rolle des Hauptmanns spielt, führt er den Namen „Obadiah Trim" und ist ein Quäker mit breitrandigem Hut.

[3] Statt des „verlorenen Sohnes" — eines Ueberbleibsels der alten Mysterien und Moralitäten — wurde in den fünfziger Jahren gewöhnlich ein Matrose eingeführt.

Zuletzt nun komm ich selber,
Der Hauptmann von der Schau;
Wollt ihr den Namen wissen?
Ich heiße mich: Treu-Blau.

Der *Narr:*

Mein' Mutter ward verbrannt als Hexe,
Mein Vater ward gehenkt als Dieb,
Und mich, der ich der Narr der Sechse,
Hat darum keine Seele lieb.

Nun beginnt der Tanz, der sehr hübsch und sinnreich ist. Die Schwerter kreuzen sich dabei aufs geschickteste in der verschiedensten Weise und bilden Sterne, Herzen, Vierecke, Kreise usw. Der Tanz erfordert sorgfältige Einübung, ein scharfes Auge und Sicherheit in Takt und Melodie. Gegen das Ende lösen sich Anmut und Eleganz in Unordnung auf. Die Spieler fechten miteinander. Nun stürzt sich der Gemeinde-Pfarrer zwischen sie, um Blutvergießen zu verhindern und empfängt einen tödlichen Streich. Während er auf dem Boden liegt, gehen die Spieler im Kreise um ihn herum und singen nach einer gedämpften, psalmartigen Melodie:

Tot, tot ist unser Pfarrer,
Da liegt er auf dem Grund;
Nun schlägt auch bald wohl manchem
Von uns die Todesstund'.

Gewiß, ich tat es nimmer,
Vom Blute bin ich rein;
Mein Hintermann, der tat es,
Der schwang sein Schwert so fein.

Gewiß, ich tat es nimmer,
Rein bin ich in der Tat;
Mein Hintermann, der war es,
Der ihn erschlagen hat.

Gewiß, ich tat es nimmer,
Ein Schuft sagt, daß ich's war;
Die Augen hatt' ich 'schlossen,
Als fiel der gute Pfarr'.

Der *Narr* singt:

Nur munter, Bursche, laßt das Klagen,
Verliert, ich bitt' euch, nicht den Mut,
Laßt uns nach seiner Kirch' ihn tragen
Und dort begraben, tief und gut.

Der *Hauptmann* spricht in einer Art von Rezitativ:

Oh, einen Doktor,
Einen Zehn-Pfund-Doktor, oh!

Der *Doktor* tritt auf:

Hier bin ich.

Der *Hauptmann:*

Doktor, euren Preis!

Der *Doktor:*

Zehn Pfund ist mein Preis,
Doch weil ihr's seid, will ich's um neun Pfund, neunzehn Schilling, elf Pence, drei Farthings nehmen.[1]

Der *Narr:*

Welche Ge-ne-ro-si-tät!

Der *Doktor* singt:

Ich bin ein Doktor, Doktor selten
Und reise viel herum zu Haus,
Jed' Uebel treiben meine Pillen
In Gegenwart und Zukunft aus.

Sie heilen alles, meine Pillen:
Die Pest, den Nachtschweiß und die Gicht.
Nur nicht den Liebesgram der Mädchen.
Habt ihr welchen, schönes Kind? (Zu irgend einer Zuschauerin)
Da helfen meine Pillen nicht.

Er zieht eine ungeheure Tabaksdose hervor und schüttet deren Inhalt — Mehl — dem Pfarrer ins Gesicht, dabei singend:

Nehmt hier aus meinem Niff-naff
Und steckt's in euren Tiff-taff.
Steht auf und predigt Gott's Gebot,
Der Doktor sagt, ihr seid nicht tot.

[1] Also zehn Pfund weniger einen Farthing.

Der Pfarrer niest zu verschiedenen Malen und kommt allmählich zu sich. Alle schütteln ihm die Hand.

Der *Hauptmann* singt zum Schluß:

Das Spiel ist nun zu Ende,
Tischt auf und tut nicht rar.
Wir wünschen frohe Weihnacht
Und Glück zum neuen Jahr.

Der *Narr:*

Und in den Taschen Kupfer bar,
Und Bier im Keller immerdar!

Ein allgemeiner Tanz endigt das Spiel.

* * *

In dem erwähnten Fragment tritt noch eine Dame, „Brigitte" mit Namen, und ein „närrischer Ritter" auf, von dem gesagt wird: er sei der erste in nordischen Kleidern und studiere Tag und Nacht. Die Mode ward jüngst von Frankreich herübergebracht, und er sei schöner als ein „Beau" oder Stutzer.

# Harmonisierung des Volksliedes im natürlichen Tonsatz.

**Von JUL. GLOGER (Oberglogau).**

WER in Schulen und Gesangvereinen dem Volksgesange einen Dienst tun will, muß die volkstümlichen Lieder auch in volkstümlichem Chorsatze einüben." (Steinhäuser.) Was ist volkstümlicher oder natürlicher Chorsatz? Antwort: Ein Lied muß so gesetzt werden, daß es ein-, zwei-, drei- und auch vierstimmig gesungen werden kann, d. h. zur Zweistimmigkeit füge man zuerst einen natürlichen Baß und sodann einen ungekünstelten Tenor hinzu. Ehe ich das Gesagte an einem Beispiel erläutere, wollen wir zunächst die Zweistimmigkeit, welche die Grundlage des volkstümlichen Chorsatzes bildet, betrachten.

Man unterscheidet 1. einen kunstgemäßen und 2. einen natürlichen zweistimmigen Satz. Der kunstgemäße zweistimmige Satz stellt die Stimmen nach gewissen kontrapunktischen Regeln unter Anwendung von Durchgängen und Vorhalten in mannigfachster Weise zusammen, z. B.



Der natürliche zweistimmige Satz tritt auf 1. als reiner Natursatz und 2. als sogen. Schulliedsatz.

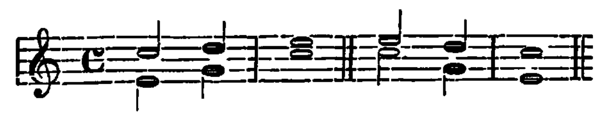
Zur Bildung des reinen Natursatzes werden nur die Töne der Naturharmonie verwendet. Dies sind folgende:



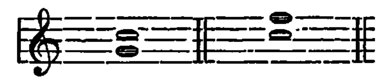
Diese Töne (also: g, $\bar{c}$, $\bar{e}$, $\bar{g}$, $\bar{b}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{g}}$ und $\bar{\bar{a}}$) stellt man zusammen zum Einklange, zu Terzen, Quinten, Sexten, Oktaven und Dezimen in folgender Weise:



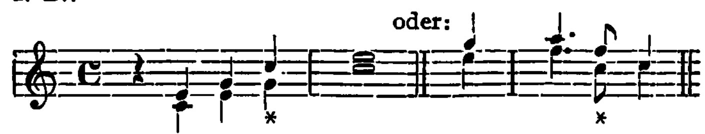
Charakteristisch ist die Verbindung der Terz und Sext durch die leere Quint (Hornquint):



Ausnahmsweise wird die Quart angewendet. Sie hat Berechtigung in folgenden Verbindungen:



Sie darf nur ausnahmsweise und vorübergehend vorkommen; z. B.:




Ich zeige den reinen Natursatz am Liede „Das Waldhorn".




Diese reine Form tritt ziemlich selten auf. Man verwendet in den Liedern, sowohl in der ersten als auch in der zweiten Stimme, den Leitton $\bar{h}$ und andere diatonische Töne der C dur-Tonleiter. Untersuchen wir zu diesem Zwecke die Melodien „Ueb immer Treu' und Redlichkeit" und „Die Blümelein, sie schlafen".

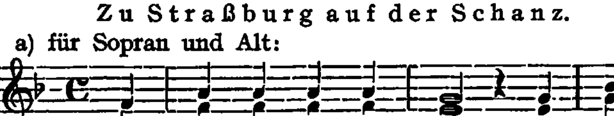



Wir begegnen hier also einer gemischten Form, der wir den Namen „Schulliedsatz" geben.

Der natürliche zweistimmige Satz bildet die Grundlage für den drei- und vierstimmigen Satz der Volks- und volkstümlichen Lieder. Ich zeige dies am Liede

**Zu Straßburg auf der Schanz.**

a) für Sopran und Alt:




b) für Sopran, Alt und Baß:



[1] Der zweistimmige Satz ist weiter ersichtlich aus dem dreistimmigen unter b).

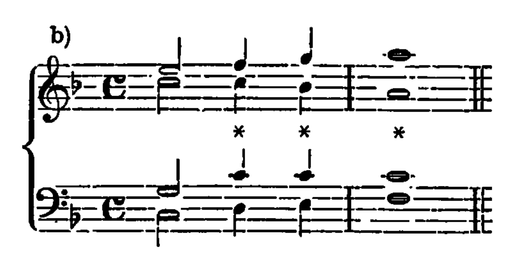



Welche Vorteile hat diese Satzweise? Ganz gewiß zunächst den Vorzug der Einfachheit und Schlichtheit gegenüber der gekünstelten Form der Harmonisierung. Das Lied erscheint uns hier, wie Steinhäuser sagt, im „Volkskittel", in derber Ursprünglichkeit. Dazu sind diese Lieder klangreich und in Vereinen und Schulen leicht aufzuführen. Vor allem aber sind solche Gesänge geeignet, die Sangeslust im deutschen Volke wieder zu heben. Wie ist das möglich? Hören wir, was Musikdirektor Steinhäuser in der Vorrede zu „112 volkstümliche Chorlieder" (Beyer & Söhne, Langensalza) sagt: „Man denke sich einen städtischen oder ländlichen Singchor. Mit Mühe ist es dem Leiter desselben gelungen, ein Lied in jener (nämlich der gekünstelten) Satzweise vierstimmig einzuüben. Jetzt sind die Sänger auseinander gegangen; in Haus, Feld und Wald wollen sie sich nun als Einzelne, Paare oder Gruppen ‚auf eigene Faust' am Gesange erquicken. Was macht dann der Alt mit seiner zweiten Stimme? Sie paßt — herausgelöst aus dem vierstimmigen Satze — nicht für den zweistimmigen Gesang, den man als volkstümlichen in Feld und Au hören soll. Dem Basse und Tenore geht es ebenso. Allen ist der Mund verbunden. . . . So kann der Leiter eines Gesangchores viele Jahre auf dem Lande oder in der Stadt wirken in der Meinung, den Volksgesang zu heben und — o Täuschung — er hat die Lust zum volkstümlich Einfachen verscheucht; denn in den Häusern ist es stiller geworden, still auf Wegen durch Wald und Feld. . . ." Wahrlich! nur durch Rückkehr zum Einfachen und Natürlichen können wir dem Volke wieder seine Sangesfreude geben.

Dieses „Stegreifsingen" wird mit demselben Nutzen für den Männerchor anzuwenden sein. Ehe ich dies zeige, bespreche ich zuerst in Kürze die Hauptfehler des modernen Volksliedsatzes für Männerchor.

Der Volksliedsatz wird entschieden entstellt 1. durch Anwendung fremdartiger Harmonien und 2. durch zu selbständige Führung der Stimmen, besonders durch Stimmkreuzung. Beides ist gegen die Natur des Volksliedes. Die Natur läßt sich aber nicht vergewaltigen! Ich führe je ein Beispiel an a) für unberechtigte Anwendung fremdartiger Harmonie und b) für Stimmkreuzung mit zweifelhafter Klangwirkung.




Genannte Fehler werden am sichersten durch Anwendung des natürlichen Satzes vermieden. Schon Silcher wendet ihn in seinen Liedern an, wenn er auch nicht immer ganz konsequent verfährt. So ist der reine zweistimmige Satz enthalten in den Liedern: „Rosestock, Holderblüt" und „Nun leb wohl, du kleine Gasse" u. a. Wohl manchem wird noch nicht zum Bewußtsein gekommen sein, warum Silchers Lieder so schön und anheimelnd klingen. Es ist eben der Satz, der im Verein mit einfachem Vortrage unser Gemüt ergreift.

Ich zeige an mehreren Beispielen die Methode, die man anzuwenden hat, um wirklich natürlich zu verfahren.

Man setzt das Lied a) zwei-, b) drei- und c) vierstimmig.

### I. Reiters Morgenlied.




Bemerkung. Der dreistimmige Männerchor wirkt an und für sich nicht besonders. Hier kommen noch hinzu die leeren Quinten. Diese sollen zunächst beseitigt und gewisse Härten vermieden werden. Der I. Baß muß sich nach dem II. richten. Die 2. Stimme wird unter Umständen in den I. Baß und, wie bei den folgenden Liedern gezeigt werden wird, auch in den II. Baß verlegt.

c) für vierstimmigen Männerchor.

II. Stimmt an mit hellem, hohem Klang.

a) für 2 Tenöre.

b) für 2 Tenöre und Baß.

Bemerkung. Hier ist man genötigt, schon im dreistimmigen Satze die zweite Stimme zu verlegen.

c) für vierstimmigen Männerchor.

III. Im schönsten Wiesengrunde.

a) für 2 Tenöre.

b) für 2 Tenöre und Baß (G dur).

usw.

c) für vierstimmigen Männerchor (G dur).

usw. wie oben.

Nicht alle Lieder eignen sich in gleich guter Weise zum mehrstimmigen Gesange. Ich nenne: „Was blasen die Trompeten?" — „Was glänzt dort vom Walde im Sonnenschein?" — das Preußenlied u. a. Diese Lieder werden bei patriotischen Festen mit Begleitung des Klaviers oder des Orchesters einstimmig gesungen. In jeder Sammlung sind dieselben aber auf andere Weise harmonisiert; die meisten Bearbeitungen sind nicht zu gebrauchen. Das gleiche Schicksal hat die Nationalhymne. Es ist ja gewiß löblich, wenn die Herausgeber unsere schönsten patriotischen Gesänge in ihre Bücher aufnehmen; aber praktisch ist's nicht. Wie würde die Nationalhymne wirken, wenn wir sie nach dem Buche singen wollten! In Wirklichkeit erklingt sie in folgender Harmonie:




Es gibt also Lieder, die durch die Macht der Einstimmigkeit wirken, und feststehende Sangesweisen wie vorstehende. Gleichzeitig liefere ich mit vorstehender Harmonisierung der Nationalhymne den Beweis, daß das Volk in Wirklichkeit nur den natürlichen Tonsatz kennt!

Zum Schluß bemerke ich ausdrücklich, daß die kunstvolle Bearbeitung der Volksmelodien, wie sie u. a. A. v. Othegraven für Konzertzwecke liefert, durchaus berechtigt ist. Schon im Mittelalter benützte man die Volkslieder zu weltlichen Kompositionen. Dasselbe dürfen wir auch tun. Das Volkslied wird dann einen wohltätigen Einfluß auf das Kunstlied ausüben, es wird in Wirklichkeit sein „die Unsterblichkeit der Musik".

---

# Zum 100. Geburtstag von Julius Rietz.

### Unveröffentlichte Briefe.

### Mitgeteilt von JOHANNES REICHELT (Dresden).

DER Aufstieg des Künstlers Julius Rietz, der am 28. Dezember 1812 in Berlin geboren wurde, ist vielverheißend gewesen. Es war im Winterhalbjahre 1839/40. Ganz Leipzig sprach von den Erfolgen des 28jährigen Komponisten, dessen Große Konzertouvertüre aus dem Manuskripte im Gewandhause zur Aufführung kam. Felix Mendelssohn selbst schrieb begeistert an den jungen Düsseldorfer Musikdirektor: „. . . Ich habe sehr große Freude in allen Proben und der Aufführung daran gehabt; es ist etwas so echt Künstlerisches, so echt Musikalisches in Ihren Orchesterwerken, daß mir beim ersten Takt wohlig wird und daß michs fesselt und interessiert bis zum letzten." Robert Schumann in Leipzig schrieb: „Sehr bedeutend schien mir die Ouvertüre, eine durch und durch deutsche, kunstreiche, im Detail noch etwas überladene Arbeit, die nach einmaligem Anhören kaum ganz zu ergründen war. . . ."

Mit 17 Jahren hatte er seine Musik zu Holteis „Lorbeerbaum und Bettelstab" geschrieben, die sehr beifällig aufgenommen wurde. Felix Mendelssohn brachte ihn nach Düsseldorf, nach dessen Tode kam er nach Leipzig als Lehrer ans Konservatorium, als Kapellmeister des Stadttheaters und Gewandhauses. Levy, Radecke, Desoff, Nicolai, Rudorff, v. Sahr u. a. waren seine Schüler. 1860 wurde Rietz an Reissigers Stelle als Kapellmeister an die *Dresdner Hofoper* berufen, dazu wurde er später Direktor des Konservatoriums in Dresden. Seine angestrengte Tätigkeit ließ ihm hier wenig Zeit zu eigener Produktion. 1874 wurde ihm der Titel eines Generalmusikdirektors verliehen. Die Leipziger Universität ehrte den Künstler, „dessen Streben in der Theorie wie in der Praxis, im selbständigen Schaffen wie im Leiten der Ausführung fremder Tonwerke unverrückt dem Hohen und Schönen zugewandt ist und sich dem Echten in jeder Kunst ebenbürtige Ziele setzt", mit dem Ehrendoktordiplom. Die Werke des vielgefeierten Komponisten, seine Opern, Symphonien, Ouvertüren, Lieder und Streichmusiken sind vergessen, seine Verdienste aber, die er sich als Dirigent und als Herausgeber der Werke von Bach, Mozart, Beethoven u. a. erworben hat, sind unvergessen, sie sind unvergängliche Denkmäler deutschen Fleißes und einer umfassenden musikalisch-philologischen Bildung.

Folgende unveröffentlichte, inhaltlich wertvolle Briefe[1] geben ein treffliches Bild des Künstlers und Menschen Julius Rietz. Sie bringen köstliche Beispiele von seinem künstlerischen Sinn, von seinem tiefen Gemüt und von seiner Ueberzeugungstreue. Die Briefe charakterisieren den liebenswürdigen und warmherzigen Künstler, der zugleich ein gewandter Briefschreiber war. Zum Verständnis des ersten Briefes sei folgendes vorausgeschickt.

Rietz war ein weißer Rabe unter den komponierenden Kapellmeistern. Er hatte keinen Orden. Obwohl im königlichen Dienste in hervorragender Stellung, war er nicht zu bewegen, Gelegenheitsmusiken für die Mitglieder des königlichen Hauses zu schreiben und ihnen, wie es damals Sitte war, seine Werke zu widmen. Der ehrliche Mann, der nie um Fürstengunst gebuhlt, hat seine Werke nur guten Freunden gewidmet. Was er von Ordensauszeichnungen hielt, sagt u. a. mit köstlichem Humor und erfrischender Aufrichtigkeit folgender Brief:

Lieber Schwender!

. . . Der Brief an für sich enthielt eine überraschende Nachricht, welche ich Dir mitteile, Dich aber ersuche, sie vorläufig noch für Dich zu behalten. Se. Majestät König Oscar. der IIte hat nämlich die Gnade gehabt, mich zum Ritter seines Nordsternordens zu machen. Habt Respekt, das rath ich Euch! Das Einzige, was mich daran freut, ist, daß sich gewisse Andere darüber ärgern. Da ich nun aber das Ding erst in Dresden in Empfang nehmen kann, so möchte ich doch nicht, daß früher davon gesprochen würde und Du thust mir den Gefallen, darüber zu schweigen. Ueber dieses und jenes, manches und vieles: mündlich; wir werden Stoff genug haben.

Das will ich Dir aber noch kurz erzählen, daß ich auch in Worms war, um das Rietschelsche Lutherdenkmal in natura zu beschauen. Man fährt ungefähr 2 Stunden und fast immer zwischen Weinanpflanzungen dahin. Der Eindruck des Denkmals ist überwältigend; ich schäme mich nicht zu bekennen, daß mir die hellen Thränen[2] aus den Augen gestürzt sind und man kann gar nicht davon loskommen. Sonst ist Worms eine tote uninteressante Stadt und die Liebfrauenmilch, die man hier also am Orte wo sie gemolken wird, bekommt, ebenso schlecht wie anderswo und theuer, sehr theuer ist es in diesen Gegenden, aber schön, sehr schön und ich führe gern noch ein paar Wochen in der Gegend umher, wenn Zeit und Kassenanweisungen nicht abnähmen. Also mit Gott denn nach Hause, wo man sichs so hübsch als möglich zu machen suchen muß. Lebe recht wohl, lieber Schwender, empfiehl mich Deiner lieben Frau und sei auf das Schönste gegrüßt von Deinem Dir sehr ergebenen

Julius Rietz.

Soden, den 24. Juni 1873.

---

[1] Die Briefe sind, wo es nicht anders verzeichnet ist, an Schwender in Dresden gerichtet. Schwender war ein eifriger Autographensammler. Die Briefe seines Freundes Rietz an ihn vermachte er mit anderen wertvollen Dokumenten in einer versiegelten Mappe der Dresdner Königl. Bibliothek mit der Bestimmung, sie erst nach seinem Tode zu öffnen. — Schwender, von Beruf Kaufmann, war ein in dramaturgischen und musikalischen Dingen erfahrener Kunstfreund, der nicht nur in Dresdner Künstlerkreisen Anerkennung fand. Man begehrte oft seinen Rat. Um ihn scharten sich viele Dresdner Künstler. In sein gastliches Haus führte Joseph Tichatschek, der berühmte Heldentenor, den Kapellmeister Julius Rietz ein. Beide Männer hatten etwas Wesenverwandtes. Ihr tiefes Gemüt brachte sie näher, sie fanden sich als Freunde. Die Briefe von Rietz an Schwender sind ein Beweis von der Herzlichkeit und Aufrichtigkeit der Freunde.

[2] Rietz war ein großer Naturfreund. Sein anstrengender Dienst und die kritische Redaktion der Beethoven-Ausgabe sowie die Partiturausgabe der Mozartschen Opern gestattete ihm nicht, nach Herzenslust die Dresdner Umgebung zu durchstreifen. Während seiner Urlaubszeit holte er dann gern das Versäumte nach. Schwender erzählt, daß Rietz beim Anblick schöner Landschaften oft tief ergriffen und zu Tränen gerührt war. Der Künstler war religiös veranlagt. So mag er vor dem Denkmal Luthers in Worms ergriffen gewesen sein. Rietz hatte gerade 1873 viel Aerger gehabt, den er sich zu Herzen nahm. Er vertrat aber mit Mannhaftigkeit und edlem Eifer, was er in der Kunst für wahr und gut erkannt hatte. So energisch er seinen Willen durchsetzte, so weichherzig war er bei anderen Gelegenheiten. Unter diesen Gesichtspunkten ist die Ergriffenheit, die als überschwengliche Sentimentalität aufgefaßt werden könnte, zu erklären.

Lieber verehrter Freund!

Du hast mir meine vor der Abreise von Dresden gegen Dich schriftlich[1] ausgesprochene Bitte in einer Weise erfüllt, daß ich nicht weiß, wie ich Dir je dafür dankbar sein soll und sein kann. Drei Sendungen, mit denen Du mich erfreut und drei ausführliche Briefe, mit denen Du die Sendungen begleitet hast — das ist fürwahr eine seltene Opferfreudigkeit! Nimm also vorläufig meinen herzlichsten Dank für dieselbe gesprochen oder vielmehr geschrieben freundlich auf, es wird sich ja wohl früher oder später eine gute Veranlassung finden, ihn auch anderweitig zu bethätigen.

Das Pfingstfest mit seiner vielen, vielen Musik, den versammelten enormen Menschenmassen, und all seinem Geräusch, seinen Diners und Soupers und seinem unendlichen Gesäufte (S. Göthe Faust 2ten Theil) liegt nun schon lange hinter uns. Es war ein sehr schönes Fest, heiter und ungetrübt von Anfang bis Ende, musikalisch so gelungen als möglich (daß hier und da kleine Fehler vorkommen, liegt in der Natur der Sache) und von einem Enthusiasmus begleitet, wie er mir weder bei den 8 Festen die ich selbst dirigierte, noch bei mehreren andern, denen ich als Zuhörer beiwohnte, jemals auch nur entfernt vorgekommen ist. Daß ich ein gutes Theil davon für mich beanspruchen darf, brauche ich Dir wohl nicht zu verschweigen, wenigstens kann ich Dich versichern (und die Dresdner Herren Fürstenau, Kapl. und Demnitz können es bestätigen) daß ich von meinem Erscheinen am Dirigentenpulte in der ersten Probe bis zu meinem Abtreten am Schlusse der letzten Aufführung stets mit dem vollkommensten Beifall des Publikums, des Orchesters und Chores begleitet gewesen bin. Obwohl ich den Wert solcher Akklamationen durchaus nicht überschätze, so haben sie doch für denjenigen viel anmuthendes und im Moment schmeichelndes, der aus Regionen kommt, in denen der Beifall für unser einen das ganze Jahr hindurch auf dem Gefrierpunkt, auch wohl noch darunter, zu stehen pflegt. Der Musikfestchor klang mächtig und imposant, das Orchester befand sich durchaus auf der Höhe der heutigen Anforderungen und spielte namentlich die neunte Sinfonie ganz wundervoll. . . . Alles schön und gut — aber in 5 Tagen 6 große Proben à 5 Stunden und 3 große Konzerte durchzumachen, ist wahrhaftig ein brav Stück Arbeit, man fühlt nachher, daß man etwas gethan hat, der Kopf brummt und schwirrt, die Beine schlottern von dem vielen Stehen, der Magen (dem aber auch viel zu viel zugemutet wird) bewährt seine Oberherrschaft über den ganzen Menschen — dabei ist der Schlaf viel zu kärglich bemessen. Genug, bei vielen Lichtseiten auch vieles Schattige — aber es ist unzertrennlich, man muß hindurch. Hinsichtlich meines Uebels[2] kann ich zufrieden sein, ich habe sehr viel und sehr laut gesprochen, zuweilen auch geschrieen, ohne einen Rückfall zu verspüren, was mir auch hier nach vorgenommener Inspizierung mit dem Kehlkopfspiegel bestätigt wurde. Ich bin von Aachen mit einem gewissen freudigen Stolz geschieden, zu dem mich ein öffentlicher Ausspruch vor vielen 100 Leuten, „daß unter meiner Leitung die Feste immer am besten gelungen" wohl berechtigt. Es ist dies etwas, an dem man wieder eine Zeit lang zehren kann, leider auch zehren muß. . . .

. . . Lebe recht wohl, empfiehl mich Deiner lieben Frau aufs Beste und sei nochmals 1000fach bedankt und 10000fach gegrüßt von Deinem Dir herzlich ergebenen

Julius Rietz.

Soden, den 14ten Juni 1873.

An den Intendant Graf Lüttichau.

Hochgeborner Herr Graf!

In der eben stattgefundenen Probe vom fliegenden Holländer machte ich die Entdeckung, daß Herr *Jäger*[1] den Eric öfter gesungen hat und daß er mit einiger tüchtigen Repetition gut imstande ist, ihn bei der hiesigen Aufführung am Donnerstag zu singen. Es wäre doch sehr hübsch, wenn diese ohne fremde Hülfe stattfinden könnte und da ich überzeugt bin, daß Sie derselben Ansicht sind, so werden Sie auch wohl Herrn Jäger in freundlich animierender Weise entgegen zu kommen nicht beanstanden, da er doch immerhin bis zur Theaterprobe am Dienstag sehr fleißig wird sein müssen. Ich gebe gern deswegen eine langgehegte Lieblingsidee: den Steuermann von einem ersten Sänger übernommen zu sehen, auf; mag Herr T.[2] sich wieder an ihm versuchen. Das Engagement des Herrn Rebling für die 2 Vorstellungen wäre doch wohl rückgängig zu machen, zumal sein Kommen problematisch ist. Lehnen Sie die ganze Sache nicht ab, so würde aber einige Eile nothwendig sein, Herr Jäger müßte heute noch und so bald wie möglich um Uebernahme der Parthie begrüßt werden.

Dresden,
den 17ten December
1871

Ew. Hochwohlgeboren
hochachtungsvoll ergebener
Julius Rietz.

Hochgeehrter Herr Graf.[3]

. . . Ingleichen remittiere ich das mir vor kurzem von Ihnen zugestellte Formular der society for . . . in London, welches die oft ventilierte aber in Deutschland resultatlos gebliebene Stimmungsangelegenheit abermals aufrührt: da die erste im Formular aufgestellte Frage „Gibt es eine offiziell festgesetzte und gebräuchliche Normalstimmung?" entschieden mit Nein zu beantworten, im Gegenteil anzunehmen ist, daß in jedem deutschen Orchester eine andere Stimmung herrscht, daß selbst nach neueren Mittheilungen der in Frankreich vor etwa 8 Jahren sanktionierte di agrusson normal wieder in die Höhe gegangen ist — so erledigen sich die weiteren Fragen von selbst und die Antwort an die society dürfte sich auf die einfache Mittheilung des von mir Angedeuteten beschränken können.

In ausgezeichneter Hochachtung

Dresden,
den 24ten Februar
1869.

Ew. Hochwohlgeboren
ganz ergebener
Julius Rietz.

Am Kopf des folgenden Briefes steht mit Bleistift der Vermerk seines Freundes geschrieben:

S e i n l e t z t e r B r i e f a n m i c h , d i e B i t t e f ü r e i n h u n g e r n d e s V ö g l e i n.

† den 12. September 1877 zu Dresden.

Die wenigen Zeilen des Briefes, die flüchtig hingeworfen sind und bedeutungslos erscheinen, geben in ihrer köstlichen Schlichtheit einen schönen Beweis für das weiche Gemüt des Künstlers.

JULIUS RIETZ.

[1] Bei Beginn der Opernferien 1873 reiste Rietz wieder in sein „altes liebes Bad Soden". Die Zeit zum Abschiednehmen vom Freunde war zu kurz, und so bat er Schwender schriftlich, ihm mitzuteilen, wenn sich „etwas in Dresden ereignete"; auch sollte er ihm die Briefe nachsenden, die nach einer „schnellen Beantwortung Verlangen tragen". „Bitte, gehe ab und zu einmal in meine Wohnung und sende, wenn ein Häufchen Briefe beisammen sein sollte, es mir. Verzeihe mir, lieber alter Freund, diese Zumuthung, aber Du bist wohl überzeugt, daß ich im umgekehrten Falle sehr bereit wäre, Dir nach allen Richtungen hin zu genügen."

[2] Ein Halsleiden hatte sich eingestellt, das er nicht wieder losgeworden ist.

[1] Ferdinand Jäger (geb. 1839), von dem hier gesprochen wird, machte 1865 in Dresden seinen ersten Bühnenversuch; Rietz förderte den jungen Künstler, der später als Heldentenor in Stuttgart, Hamburg, Berlin, Wien und München tätig war. 1876 wurde Richard Wagner auf ihn aufmerksam und studierte mit ihm sämtliche Tenorpartien seiner Werke. Jäger galt als der erste Repräsentant des neuen dramatischen Gesangstils.

[2] Joseph Tichatschek sang nicht gern den Erik, weil die kleinere Wagner-Rolle nach seinem Empfinden zu sehr im Hintergrunde stehe.

[3] Graf Lüttichau war Intendant der Dresdner Hoftheater; er ist aus Wagners Dresdner Zeit hinlänglich bekannt.

Lieber Schwender!

Marie[1] überraschte mich heute in nicht angenehmer Weise. Die Wohnung ist mir zu wenig verwahrt und die armen Vögel werden mir am Ende bis morgen Abend verenden. Deshalb bitte ich Dich recht sehr, wenn Dich Dein Weg morgen früh vorüberführt, nach den Thierchen zu sehen und ihnen frisches Futter (welches daliegt) und frisches Wasser (aus der Küche) zu geben. Es ist eine starke Zumuthung, ich werde sie aber schon gut machen. Oder ersuche in meinem Namen eine der beiden guten Frauen im Hausflur darum, sie thun es mir gern zuliebe. Verzeihe mir die unerhörte Zudringlichkeit. Inliegend der Schlüssel zur Wohnung. Behalte ihn dann bei Dir, ich habe noch einen hier. . . .

Lebe wohl, empfiehl mich Deiner lieben Frau und sei aufs Schönste gegrüßt von Deinem

Obergrund bei Bodenbach, J. R.
den 26ten Juli 1877.

---

## „Ein unbekanntes Werk von Brahms?"

IN Heft 4 der „N. M.-Z." fordert Dr. *Gustav Altmann* (Straßburg) in einem Artikel unter obiger Ueberschrift die Veröffentlichung einer Sonate, die — wie auf dem Programm eines Konzertes in Straßburg stand — „Johannes Brahms in Gemeinschaft mit Albert Dittrich und Robert Schumann komponierte". Dieser Wortlaut aber ist dem im Verlage der Deutschen Brahms-Gesellschaft erschienenen „Sonatensatz" von Brahms entnommen. Der in Straßburg gespielte Satz liegt also gedruckt vor, was Dr. Altmann scheinbar nicht bekannt war. Leider birgt diese dem Satz vorgedruckte „Erklärung" in ihrer Unklarheit den Schlüssel zum Irrtum Dr. Altmanns. Es müßte eigentlich heißen: „Dieser Satz ist einer Sonate entnommen, die von Brahms, Dietrich und Schumann gemeinschaftlich komponiert wurde, dergestalt, daß jeder einen Satz verfertigte." Der erste ist von Dietrich, der zweite von Brahms und der dritte von Schumann komponiert. Hier ist die Entstehungsgeschichte, wie sie *Kalbeck* in seiner Brahms-Biographie im ersten Halbband S. 129 erzählt:

Joachim traf in Düsseldorf ein, um am 27. Oktober im ersten Abonnementskonzert unter Schumanns Direktion dessen Fantasie für Violine und Orchester, op. 131, Josef Joachim zugeeignet, aus dem Manuskript zu spielen. Bei seiner Ankunft wurde Joachim auf das lieblichste überrascht. Ein hübsches, wie eine Gärtnerin gekleidetes Mädchen überreichte ihm einen Blumenkorb. Unter den Blumen aber lag das Manuskript einer Violinsonate in a moll. Auf dem Umschlag stand von Schumanns Hand:

F. A. E.
In Erwartung der Ankunft des verehrten und geliebten Freundes
Joseph Joachim
schrieben diese Sonate:
Robert Schumann, Albert Dittrich und Johannes Brahms.

Die musikalischen Anfangsbuchstaben des Joachimschen Symbols („Frei, aber einsam") und deren in der Zueignung angedeutete Umkehrung wurden in der Sonate, wie in Schumanns tanzenden Lettern („Karneval") als Noten thematisch durch alle vier Sätze benutzt, und Joachim mußte den Komponisten eines jeden Satzes erraten. Er spielte die Sonate mit Brahms und bezeichnete richtig das Allegro als von Dietrich, das Scherzo (c moll) von Brahms und das Finale wieder von Schumann herrührend. Das in Joachims Besitz übergegangene Werk blieb ungedruckt. (Nur das Scherzo ist als selbständiges Instrumentalstück von der „Deutschen Brahms-Gesellschaft" herausgegeben worden.)

*Andreas Moser* schreibt darüber in seinen Briefen „Josef Joachim, ein Lebensbild":

„In Düsseldorf wurde Joachim von den Freunden der herzlichste Empfang zuteil, und wie die Kinder freuten sie sich auf die dem lieben Gaste zugedachte Ueberraschung. Schumann hatte den jungen Genossen nämlich vorgeschlagen, in Gemeinschaft mit ihm eine Sonate für Klavier und Geige zu komponieren; Joachim sollte dann erraten, von wem der einzelne Satz wäre. Dietrich begann die Sonate mit einem Allegro in a moll, Schumann folgte mit einem Intermezzo in F dur, darauf Brahms mit einem Scherzo in c moll, und das Finale in a moll, in Dur schließend, fiel wieder Schumann zu. Joachim, der hierauf mit Frau Klara dem Komponisten-Kleeblatt die Sonate vorspielte, erkannte natürlich sofort den Autor jedes Satzes."

Wir haben es also hier mit einem musikalischen Kuriosum zu tun, wie es wohl nicht zum zweiten Male existiert. Joachim wußte sehr genau, was er tat, indem er nur den von Brahms herrührenden Mittelsatz zur Veröffentlichung freigab. Der Dietrichsche und leider auch der Schumannsche sind minderwertig. Selbst Robert Schumann versagte gänzlich bei diesem Scherz, während der Brahmssche Teil — wie Dr. Altmann auch richtig fühlt — immerhin die unverkennbaren Merkmale des Genies verrät. Die Pflicht gegen Brahms und seine Freunde ist mit der Herausgabe seines Satzes erfüllt, aber auch die gegen Robert Schumann, indem man pietätvoll die Drucklegung seines Satzes verbot. *G. . . .*

[1] Seine Gattin.

---

## Dresdner Musikbrief.

DAS wichtigste Ereignis der diesjährigen Musiksaison war neben dem 40jährigen Dirigentenjubiläum *Ernst v. Schuchs* die Erstaufführung der neuen Oper von *Strauß-Hofmannsthal*, „Ariadne auf Naxos". Dresden war die zweite (diesmal nicht die erste) Bühne, die den neuen Strauß herausbrachte. Die ersten und besten Kräfte des Opern- und Schauspiel-Ensembles standen im Dienste des Werkes, und die Leistungen der Künstler, denen führende Rollen zugefallen waren, hielten derjenigen unserer Koloratur-Primadonna, Frl. *Siems*, die schon bei der Uraufführung in Stuttgart mitgewirkt hatte, die Wage. Schade nur, daß man den „Bürger-Edelmann" nicht knapper gefaßt hatte. Was hilft aller funkelnder Flitter der Kostüme, was aller Ausstattungsprunk, was letzten Endes die hier ganz entzückende Szenenmusik der unserem Zeitgeschmack längst nicht mehr entsprechenden Komödie, wenn das Herz kalt bleibt! Hier kann nur straffeste Zusammenziehung das gefürchtete Gespenst der Langeweile bannen und die Aufnahmefähigkeit für die Schönheiten der „Ariadne"-Musik ermöglichen. Man meint es mit der Oper, die ein echtester Strauß ist, nur gut, wenn man die eigenen Worte der Autoren befolgt, die in der Komödie vom Streichen handeln. Geschieht das in nachdrücklicher Weise, so werden die wundervollen, melodisch und harmonisch fesselnden Momente, die den Anfangs-Monolog der „Ariadne", den Auftritt des Bacchus und seine Duoszene mit Ariadne durchglühen und erhellen, von unmittelbar zwingender Wirkung sein. Die kürzere Fassung der Komödie wird denn auch den empfindsamen Dreiklang der Najade, Dryade und des Echo ebenso zugute kommen, wie den Koloratur-Zieraten des Zerbinetta-Monologs und dem drolligen Quartett der Liebhaber. Für *Dresden* mußte das gegenwärtige Königl. Schauspielhaus wegen seiner akustischen Mängel ausgeschaltet werden, das neue Schauspielhaus wird erst im September 1913 bezogen. Blieb also das *Opernhaus*. Das ist eigentlich für intime Wirkungen zu groß, wiewohl die Aufführung mit ihren Maschinerien und sonstigen szenischen Hilfsmitteln nicht darauf Rücksicht nahm, daß das Stück im Hause eines Mäzens immerhin doch in kleinem Rahmen gegeben wurde. Bei der zweiten und dritten Vorstellung war noch kein Strich angebracht worden. Von den Darstellern der Oper machten sich in erster Linie Frau *von der Osten* (Ariadne), das schon erwähnte Frl. *Siems* (Zerbinetta) und Herr *Vogelstrom* (Bacchus) verdient. Von denen des Schauspiels bot Herr *Adolf Müller* in der Titelrolle ein vollendetes Kabinettstück, am Schluß mit dem leisen tragischen Unterton der Entsagung. Das war sehr fein. *Schuch* und *Strauß* wurden oft und laut gerufen. Sie und Regisseur *Holz* teilten sich mit den andern Faktoren der Aufführung in die Ehren eines großen künstlerischen Erfolges. Das Kammer-Orchester mit den ersten Solisten der Königl. Kapelle und Herrn Chordirektor Dr. *Latzko* am Flügel, hielt sich ausgezeichnet. Und das Publikum? Die große Menge? Wir Dresdner sind ja begeisterte Straußianer. Wir haben dem geistvollen Meister und Spötter von der „Feuersnot" bis zum „Rosenkavalier" Folgschaft geleistet. Der farbenreichen „Salome" fiel dabei die Palme zu, das zeigte sich auch jetzt wieder bei der Neueinstudierung dieses Werkes. Vielleicht finden wir auch den Weg vom „Bürger-Edelmann" zur „Ariadne".

Bei der fünften Wiederholung sang Frl. *Forti* erstmalig die Titelpartie und bot in Gesang, Repräsentation und Darstellung eine ihren bisherigen ausgezeichneten Darbietungen ebenbürtige Leistung. Auch Frau *Bender-Schäfer* als Dryade war vortrefflich; Frau Keldorfer, die noch nicht vollständig wieder Genesene, sprang in letzter Stunde für das indisponierte Frl. v. Catopol ein. Wie man hört, soll die Absicht bestehen, die streckenweise herrlich schöne „Ariadne"-Musik für den Spielplan dergestalt zu retten, da das Ganze (mit Molières Komödie) leider nicht die erhoffte Zugkraft ausübt, für sich allein, mit demgemäßen Aenderungen, und zwar mit der „Feuersnot" oder der „Salome" an einem Abend zu geben. (Diese Nachricht ist, wie erinnerlich, dementiert worden. Red.) Die 7. Aufführung, die der Komponist selbst leitete, bot in musikalischer Hinsicht fesselnde Momente. Auch sonst gewann die Vorstellung neuen Reiz durch das Gastspiel Viktor Arnolds als Jourdain. Doch das alles vermochte die Längen nicht zu überbrücken.

Die Vorbereitungen zur „Ariadne“ und die infolge der Umbauten der Hofoper mangelnde Gelegenheit zu Bühnenproben haben seither auf die Abwechslung des Opernspielplans entsprechend eingewirkt. Zu erwähnen ist die Neueinstudierung von „Der Widerspenstigen Zähmung“, der musikalischen Komödie von *Hermann Goetz*, die wir seit dem Weggang der Frau Krammer entbehren mußten (bei Abfassung des Berichts war das Werk noch nicht in Szene gegangen). Im Januar folgen dann *Eugen d'Alberts* „Liebesketten“ und je ein Einakter von *Ernst v. Dohnanyi* (Wien) und *Gerhard Schjelderup* dem in Dresden lebenden Norweger. In diesem Jahr kommt auch der „Ring“ zum letzten Male in der alten Inszenierung und Ausstattung zur Aufführung. Für die Wagner-Festspiele im Mai 1913 wird eine völlig neue Einrichtung der Tetralogie vorbereitet, und zwar gehen vorher in Szene die „Walküre“, im Februar, das „Rheingold“ im März und die beiden anderen Musikdramen im April.

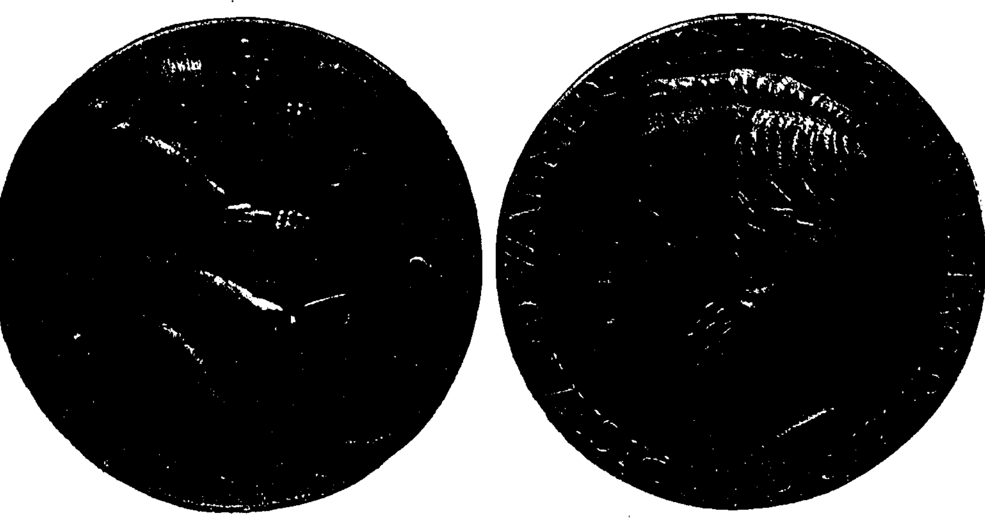
Die Konzertsaison hat auch in diesem Winter eine schier unübersehbare Hochflut der Veranstaltungen gebracht, und es ist schwer, bei der Ueberfülle selbst hervorragender Musikgenüsse aus den Weizenkörnern die edelsten herauszuwählen. Allen voran die Symphoniekonzerte in der Hofoper, in denen man bisher an Neuheiten *Claude Debussys* farbenglühende und klangreizende „Iberia“-Suite, desgleichen eine neue viersätzige Suite von *Dohnanyi*, ein sehr dankbares Werk, und die eigenartige Schlußszene aus dem Mysterium „Mahadeva“ (Sopransolo: Frl. Forti) von *Gotthelf* und *Max Regers* neue „Romantische Suite“ hörte. *Severin Eisenberger*, ein Auserwählter unter den Berufenen, spielte das Griegsche Klavierkonzert in c moll hinreißend schön. Die Abonnementskonzerte der „Gesellschaft der Musikfreunde“ (mit dem Berliner Blüthner-Orchester), teils von *Stransky*, teils von *Fielitz* (Gesangssolist Alfred Kase vom Leipziger Stadttheater) geleitet, haben sich in der Gunst des Publikums behauptet, nicht minder die Philharmonischen Konzerte der Hofmusikalienhandlung von F. Ries, deren bedeutendstes im November Prof. *Messchaert* (Gesang) und *Edith v. Voigtländer* (Violine) als Solisten aufwies. Im letzten Kammermusikabende der Vereinigung Petri ward ein neues Streichquartett des Dresdner Tondichters *Botho Sigwart* (des Gatten Helene Stägemanns) aus dem Manuskript aufgeführt und erzielte dank der eindrucksvollen Gedanken und ihrer, im neuzeitlichen Sinne, vielgestaltigen Durcharbeitung lauten Beifall. Gleich der *Volkssingakademie* (Leitung: Musikdirektor *Johannes Reichert*, Teplitz) tragen auch die Volkstümlichen Kammermusikabende des *Striegler*-Quartetts gute Musik in trefflicher Darbietung in weite Kreise und erwerben sich immer mehr Freunde. Mit der erforderlichen Verstärkung ward einmal sogar *Wolf-Ferraris* wertvolle Kammersymphonie (unter Leitung Hofkapellmeister Kutzschbachs) aufgeführt. Der „Mozart-Verein“ brachte u. a. einen Ehrenabend zur Nachfeier des 70. Geburtstages von *Reinhold Becker* unter Mitwirkung Tilly Koenens und der Dresdner Liedertafel. Sehr verdienstlich wirkten der Bach-Verein (Leitung: Prof. Otto Richter), der Musikpädagogische Verein (Volkmann-Abend) und die Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft, deren erste Veranstaltung Goethe und seinen ersten Komponisten galt. Den Vortrag hielt der Dresdner Tonkünstler Th. W. Werner, während Frl. Sachse und Herr Trede von der Dresdner Hofoper die gesanglichen Beispiele darboten. Der eifrigen Propaganda für neuere Musik dienen nach wie vor die interessanten Matineen im Musiksalon von Prof. *Bertrand Roth*. Von der großen Zahl der sonstigen Konzerte seien genannt der Bach-Abend Alfred Sittards (früher in Dresden, jetzt in Hamburg), der Violinabend des 12jährigen Wunderknaben Jascha Heifetz und der Melodram-Abend Arnold Schönbergs. Jascha Heifetz ist ein fertiger Künstler von wirklich staunenswertem Können. Arnold Schönbergs Charakterbild schwankt noch sehr in der Musikgeschichte bezw. im Urteil der Zeitgenossen. Eins steht fest: mit Hohnlachen oder Schimpfen ist ihm nicht beizukommen. Auch in Dresden wurde stark gezischt. Allein die Beifallspender, wenngleich sie in der Minderzahl waren, machten sich um so eifriger bemerkbar. Der Warner frägt: „Was will das werden?“ In der Kunst herrscht doch noch immer als oberster Grundsatz: „Nur der Meister kann die Form zerbrechen“, nur fragt es sich, ob Arnold Schönberg, der die „Regeln selbst stellt“, diesen Regeln auch, wie es Hans Sachs in den Meistersingern verlangt, zu folgen vermag. Nur wer sich selber treu ist, kann sein Ziel erreichen!

**Dresden. Heinr. Platzbecker.**

# Von der Münchner Hofoper.

UNTER den verschiedenen Neuerscheinungen, die im Laufe der letzten Jahre über unsere Bühne gegangen sind, darf „Oberst Chabert“, Musiktragödie in drei Aufzügen von *Hermann W. v. Waltershausen* (Drei-Masken-verlag, München, Karlstraße 21. Klavierauszug von Eberhard v. Waltershausen), als eine der talentvollsten und deshalb erfreulichsten gelten. Am 3. November fand am hiesigen Hoftheater die Premiere des vielgenannten Werkes statt, nachdem im Frühjahre Frankfurt a. M. mit der Uraufführung vorangegangen war. Zahlreiche andere Städte werden in diesem Winter nachfolgen.

„Oberst Chabert“ hat auch in München, wie anderwärts, einen außergewöhnlichen Erfolg errungen, der voraussichtlich von Dauer sein wird, und das mit Recht, denn das Werk birgt Qualitäten jener Art in sich, die auf das Theaterpublikum als im besonderen anziehend sich erweisen. Die Wirkung, welche das dramatische Erstlingswerk des Herrn v. Waltershausen — wenn ich von der musikalischen Komödie „Else Klapperzehen“ absehe, die jedoch nicht in weiteren Kreisen bekannt wurde — ausübt, ist in der Tat eine überaus packende, ja tief ergreifende. Hierbei kommt dem Komponisten in erster Linie ein äußerst spannendes Textbuch zustatten, das er sich selbst frei nach Honoré de Balzacs Erzählung „Comtesse à deux maris“ zurechtgelegt hat. Mit sicherem Blicke sind von Herrn v. Waltershausen diejenigen Momente der Dichtung, sozusagen die Umrisse herausgegriffen worden, die ihm den bühnenwirksamen Erfolg zu versprechen schienen. Er hat sich hierin keiner Täuschung hingegeben. Denn der müßte ein Herz von Stein haben, den das herbe Schicksal des Obersten nicht rühren würde. Nach meiner Meinung verfuhr jedoch v. Waltershausen in dieser Umgestaltung ziemlich radikal: er hat von der herrlichen Erzählung Balzacs viele prächtige Züge geopfert, die Charaktere der einzelnen Personen zur Unkenntlichkeit verwischt, neue Motive hinzugedichtet, übernommene abgeändert, kurz das Kunstwerk Balzacs als solches zerstört, um es seinen tondichterischen Absichten dienstbar zu machen. Bei der Gepflogenheit, die poetische Unterlage zu einem Musikdrama dem Schatze der einheimischen oder ausländischen Dichter zu entnehmen, daß sie zum Operntexte „taugen“ muß, geht in den meisten Fällen mehr oder weniger die psychologische feine Detailarbeit verloren. So auch hier. Aber abgesehen von dieser Vergröberung für die Bühne, sei anerkannt, daß v. Waltershausen den dankbaren Stoff, einige Unwahrscheinlichkeiten und manche Theatralik abgerechnet, in höchst wirksamer Weise bearbeitet hat. Besonders der zweite Akt ist von ausgezeichneter Fassung, gegen ihn fällt der dritte bis auf die ergreifende Schlußszene etwas ab, obwohl der „Liebestod“ Rosinens nach dem Vorhergegangenen kaum glaubhaft erscheint. Doch kann ich mich nicht, so verlockend es wäre, in Einzelheiten verlieren. Nicht in demselben Maße wirksam ist die Vertonung, die v. Waltershausen dem Werke angedeihen ließ. Seine Musik, aus den Theorien Richard Wagners heraus geboren, also Verarbeitung von Leitmotiven zur Charakterisierung des dramatischen Vorganges, ist, was die melodische Erfindung anbelangt, etwas kurzatmig geraten — insbesondere sind es die Motive selbst, als solches tritt auch die Marseillaise auf —, deren manche der nötigen Kraft und Eindringlichkeit entbehren, vielfach auch zu unbedeutend sind, um dem Hörer die beabsichtigte Stimmung vermitteln zu können. So ergibt sich, daß die oft reizvolle motivische Mosaikarbeit



Richard-Wagner-Medaille von Rudolf Bosselt. (Text siehe S. 119.)

zwar das Interesse des aufmerksamen Kunstfreundes fesselt, aber höchst selten kommt er zum vollen Genusse wirklich bedeutend sich entfaltender Musik. Ausgezeichnet getroffen ist die musikalische Schärfe an den dramatischen Höhepunkten der Oper, besonders auch an den Aktschlüssen. Hier hat v. Waltershausen bewiesen, daß er zum Bühnenkomponisten wahrhaft berufen ist. Die lyrischen Stellen sind nicht die starke Seite des Werkes, ihnen fehlt die blühende, quellende Melodik, sie muten etwas frostig an; Waltershausens Erfindung versagt hier. Die polyphone Arbeit ruht stets auf gesunder, harmonischer Basis, das Gebäude hängt nie nebelhaft in der Luft. Dazu ist Waltershausens Musizieren zu ehrlich, zu solide und in strenger Zucht geschult. In seiner Ausdrucksweise, die als gemäßigt fortschrittlich bezeichnet werden darf, vermeidet er die gewöhnlichen Wege, seine Tonsprache ist vornehm und gewählt und Anklänge oder Gemeinplätze werden auch dem Schnüffler nicht aufgefallen sein. Und das bedeutet heutigentages viel. Anders ist es mit den Reminiszenzen der Stimmung, hier zeigt sich der Komponist hier und da von Puccini beeinflußt. Ganz wundervoll ist das Orchesterkolorit, das er seinem Werke verliehen hat; der Glanzduft und Wohllaut, die dem Instrumentalkörper entströmen, sind nicht zu übertreffen. Unter Leitung des Hofkapellmeisters *Röhr* stellte unser ausgezeichnetes Orchester die zahlreichen euphonischen Schönheiten der Partitur ins hellste Licht. Auch außerdem verdient die Aufführung vollstes Lob. In ganz hervorragender Weise gab *Brodersen* die Titelpartie, ihm schlossen sich Frl. *Fay* und die anderen Mitwirkenden gradatim auf das würdigste an. Nicht vergessen darf die stilvolle Inszenierung (Regie: Prof. *Fuchs*) werden. Von der glänzenden Aufnahme durch das vollbesetzte Haus habe ich schon berichtet. Eine erste Oper kann unmöglich ein in jeder Hinsicht vollendetes Werk sein, kein Meister fällt vom Himmel, aber in seinem „Oberst Chabert" hat uns Waltershausen die Hoffnung erweckt, daß die deutsche Bühne noch manche wertvolle Gabe von ihm erwarten darf.

Unser Theater darf diesen Premiereabend, den wir noch der Amtsführung des Barons v. Speidel verdanken, zu seinen Festtagen zählen. Ihrer waren in der bisherigen Saison ohnedies nicht allzuviel, und die Zahl wertvoller Repertoireopern, die einer Neueinstudierung von Grund aus bedürfen, wächst von Jahr zu Jahr. Ihnen hat sich nun auch die „Zauberflöte" zugesellt. Als nächste Novität soll noch ein weiteres Erbe aus der Aera Speidel, „Der Schmuck der Madonna" von Wolf-Ferrari, bald in Szene gehen. Ende September gastierte Caruso an drei Abenden (in „Carmen", „Tosca" und „Rigoletto"); der Enthusiasmus, den das Erscheinen des gefeierten Künstlers stets hervorrief, ist ihm auch diesmal entgegengebracht worden, daran können selbst gelegentliche „Menschlichkeiten" nichts mindern. Nicht gerade unter günstigen Auspizien wurde am 22. September die Wintersaison mit Webers „Freischütz" eröffnet; Frl. *Perard-Petzl* trat darin als Agathe mit schönem Erfolge ihr hiesiges Engagement an. War die Wahl der deutschesten Oper wohl zu begrüßen, so wußte man doch, daß ihre Wiedergabe nicht gerade zu den Prunkstücken unseres Theaters zählt; sie fristet bei uns ein Aschenbrödeldasein. Es ist schon wiederholt darauf hingewiesen worden, daß auch der „Freischütz" einer Auffrischung bedürfe; doch vielleicht will man damit warten bis zur Zentenarfeier (1921). In den Verband der Hofbühne trat ferner Dr. *v. Bary*, der als Erik seine Tätigkeit begann. Mottl hatte seinerzeit den „Holländer" ohne Zwischenakte durchgeführt; es ist recht schade, daß der jetzige Leiter dieser Oper die stilistische Feinheit preisgab. Wagner selbst sagt einmal (Ges. Schrift., Bd. IX, S. 268), „daß er das Werk einst zur Aufführung in einem einzigen Akte bestimmt hatte". Und auf diese Zusammenziehung deuten auch die orchestralen Zwischenspiele hin.

In überraschend kurzer Zeit hat die Intendantenfrage eine — allerdings überraschende Lösung gefunden, und unsere größte Sorge und Not, die Hofkapellmeisterfrage, von der das weitere Blühen und Gedeihen unserer Bühne abhängt, ist durch die Berufung Walters vorläufig nun auch gebannt. Der „letzte Wille" des verstorbenen Intendanten soll der Berufung Bruno Walters gegolten haben, der ja von einem Teil der Lokalpresse und auch vom Publikum gerne an der leitenden Stelle gesehen wurde. Ohne unseren gegenwärtigen Kapellmeistern irgendwie nahetreten oder verkennen zu wollen, daß unter ihrer Leitung in der letzten Zeit manch tüchtige, ja ausgezeichnete Aufführung zustande kam, muß doch stets aufs neue gefordert werden, daß eine verantwortliche künstlerische Autorität ersten Ranges dem Institute ihren Willen, ihren Stempel aufdrücke, wie das bisher der Fall w a r und an anderen Hofbühnen (Stuttgart, Dresden) der Fall i s t. Die Tätigkeit der neuen Männer bereits in den Kreis der Betrachtungen zu ziehen, wäre natürlich verfrüht — hier ist zunächst das Wort am Platze, das Bülow seinerzeit auf Brahms angewandt: J'attendrai ses manifestations. Dringend wäre zu wünschen, daß für unser in letzter Zeit vom Schicksale hart verfolgtes Institut Jahre ruhiger, ungestörter Entfaltung anbrechen möchten, ohne welche eine ernste gedeihliche Kunstpflege unmöglich ist. Herrn Baron v. Frankenstein wird es hoffentlich gelingen, wenn auch in schwerer Arbeit, unserem berühmten Musentempel jene sonnige Höhe zurückzugewinnen, von der er einst die Welt bestrahlte. Zur Lösung dieser dankbaren, herrlichen Aufgabe begleiten ihn unsere besten Wünsche. Prof. **Heinrich Schwartz.**

---

## Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands e. V. und seine außerordentliche Hauptversammlung in Berlin.

### Antwort auf den eingesandten Artikel in Heft 5 d. „N.M.-Z."[1]

In Heft 5 der „N. M.-Z." erschien ein Bericht über die Hauptversammlung des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands e. V. und daran anschließend eine Kritik des jungen Unternehmens, die beide einer sachlichen Richtigstellung bedürfen.

Die Versammlung war als außerordentliche einberufen worden lediglich, weil die Ergänzung des Vorstandes und die Bestellung einer Generalvertretung für Berlin zu erledigen waren. Da die Versammlung nur Mitgliedern zugängig war, da sie ferner frühmorgens 9 Uhr stattfand und rein geschäftliche Fragen zur Erörterung standen, so konnte die Teilnahme von über zwanzig Mitgliedern jedem Kenner derartiger, von nicht lokalen Vereinigungen einberufenen Versammlungen nicht befremden. Zwecksverbände pflegen selbst ihre ordentlichen Hauptversammlungen nicht vor gefüllten Sälen abzuhalten. Zu einem Mißtrauen erweckenden Umstande wurde es gestempelt, daß der Vorsitzende, Herr Prof. Willy Rehberg in Frankfurt a. M., nicht erschienen sei. Er hatte sich in Anbetracht der rein geschäftlichen Tagesordnung und infolge seiner tatsächlichen Inanspruchnahme durch Berufsverpflichtungen entschuldigt (ein diesbezügliches Schriftstück wird in der Verbandszeitung „Der Konzertsaal" No. 3 veröffentlicht werden), nachdem er vor der Versammlung in langen Unterredungen und reger Korrespondenz mit sämtlichen anderen Vorstandsmitgliedern alle wichtigen Fragen mit durchgesprochen, bezw. geklärt hatte. Dann wird von der Verabschiedung des Verbandssyndikus Dr. *A. Osterrieth* kurz vor der Versammlung geschrieben. Am 27. Juni hatte Herr Dr. A. O. an den Verbandsvorstand u. a. geschrieben: „Der Vorstand erwählt mich zu seinem juristischen Beirat mit dem Recht, an den Sitzungen des Verbandes mit beratender Stimme teilzunehmen. . . . Zur Einarbeitung in die Angelegenheiten meiner Tätigkeit werde ich im Laufe der Monate Juli und August mich in Düsseldorf aufhalten, werde jedoch für diese Tätigkeit nichts weiter berechnen, als eine einmalige Konferenzgebühr. . . . Ich sehe Ihrer gefl. Gegenäußerung entgegen und werde alsdann ein Vertragsformular ausarbeiten." Darauf schrieb der Vorstand an Herrn Dr. Osterrieth am 29. Juli: „Der Vorstand begrüßt Ihren Vorschlag mit Freude und hat sich mit Ihren Bedingungen einverstanden erklärt, nur behält er sich vor, die Konferenzen, in welchen alle laufenden, juristischer Bearbeitung bedürfenden Angelegenheiten erörtert werden sollen, nach Bedarf und vorheriger Vereinbarung mit Ihnen zu bestimmen. Haben Sie die Güte, den Vertrag nach Ihrem Vorschlage mit obiger Einschränkung auszuarbeiten und uns einzusenden." Nachdem Dr. Osterrieth (Auszüge aus Briefen liegen der Redaktion der „N. M.-Z." vor) ohne Einverständnis mit dem Vorstande Versammlungen abgehalten hatte, verschiedene Maßnahmen traf, die unausführbar erscheinen mußten, schrieb er erst an den Verbandsleiter, dann anläßlich einer Interpellation an sämtliche Vorstandsmitglieder am 21. Oktober: daß „die Beteiligung an der organisatorischen Arbeit für ihn (Osterrieth) die conditio sine qua non jeder weiteren Mitarbeiterschaft im Vorstande des Verbandes sei".

[1] *Anm. der Red.* Wir geben mit nachstehenden Ausführungen nun auch der angegriffenen Partei das freie Wort, ohne zunächst zur Frage Stellung zu nehmen. Die Angelegenheit scheint wichtig genug zu sein, um eine möglichst lückenlose Aussprache zu rechtfertigen. Alles Persönliche sollte bei der Aussprache vermieden werden. Wir halten es nicht für opportun, Briefe der Gegenpartei ohne ganz besonders zwingende Gründe zu veröffentlichen. Nur wenn, wie gleich unten, eine Briefstelle zur Aufklärung absolut nötig erscheint, ohne daß dem Absender gegenüber eine Indiskretion begangen wird, glauben wir Briefstellen ruhig veröffentlichen zu dürfen. Für Briefe, die die e i g e n e Partei zu veröffentlichen für gut hält, tragen wir natürlich keine Verantwortung.

Ein Verlangen, das dem Vorstande eines aus Künstlern bestehenden Verbandes unannehmbar erscheinen mußte. An Dr. Osterrieth ging am 25. Oktober folgender Brief, den der ganze Vorstand unterschrieben hatte, ab: „Nachdem der Vorstand des Verbandes der k. K. D. auf Grund Ihres Schreibens vom 27. Juni d. J. (siehe oben!), in welchem es heißt: „Der Vorstand erwählt mich zu seinem juristischen Beirat mit dem Recht, an den Sitzungen des Vorstandes mit beratender Stimme teilzunehmen," Ihre Stellung im Verbande genügend präzisiert glaubte, ersehen wir nicht nur aus Ihren laufenden Korrespondenzen, sondern vielmehr noch aus Ihren Maßnahmen im Verkehr mit den einzelnen Vorstandsmitgliedern und in der Oeffentlichkeit, daß Sie Ihre Aufgabe, entgegen Ihrer früheren Meinung, neuerdings auf ein ganz anderes Gebiet ausgedehnt wissen wollen, als Sie durch Ihr oben erwähntes Schreiben selbst festgelegt hatten. Wir können, ohne den Boden der Satzungen zu verlassen, Ihrer Forderung um Erweiterung Ihrer selbst vorgeschlagenen Befugnisse und Mitwirkung im Vorstande bezw. im Verbande nicht entsprechen, und da Sie in Ihrem letzten Schreiben an unseren Verbandsdirektor ausdrücklich bemerkten, daß Ihre weitere Beteiligung an der organisatorischen Arbeit für Sie die conditio sine qua non jeder weiteren Mitarbeiterschaft sei, und Sie dieser Bedingung in verschärftem Maße durch Ihr offizielles Schreiben an sämtliche Vorstandsmitglieder Ausdruck verliehen, so sehen wir uns zu unserem Bedauern in die Lage versetzt, den Posten des Verbandssyndikus anderweitig zu besetzen." Aus diesem Tatbestand geht hervor, daß Herr Dr. O., da er einen Vertrag niemals einreichte und schließlich ein unannehmbares Ultimatum stellte, überhaupt gar nicht Mitglied des Verbandes gewesen ist! Infolgedessen kann der Vorwurf, daß Herr Dr. O. satzungswidrig entlassen worden wäre, überhaupt nicht erhoben werden.

Die Bedeutung des Artikels in Heft 5 dieser Zeitschrift aber verändert der Hinweis darauf, daß die Urheber des Artikels, nachdem ihre Erwartungen in dem Verbande der k. K. D. nicht zu erfüllen waren, bereits ein ähnliches Unternehmen gegründet haben; so hat Herr *E. Schmock* einige unserer Ehrenmitglieder zum Austritt aus unserem Verbande aufgefordert und sie eingeladen, sein anderes Unternehmen zu unterstützen. Was aber wollte Herr Schmock bei uns, als er sich in „uneigennützigster Weise" zur Verfügung stellte? Herr Schmock wurde, wie Dr. O. prophezeit hatte, in dem Augenblicke Gegner des Verbandes, als wir betonten, daß für Berlin nur eine erstklassige Vertretung in Frage käme. Herr Schmock hatte für die Berliner Versammlung den Antrag gestellt: „Gründung einer Generalvertretung für Berlin". Er zog in der Versammlung den Antrag zurück, da ja unsere Vertreterin, die Firma *N. Simrock*, G. m. b. H., in einem ihrer Leiter, der bereits außerordentliches Mitglied geworden war, am Vorstandstische anwesend war. Aus den veröffentlichten Mitteilungen des Verbandes geht hervor, daß die Vertrauensmännerfrage in denkbar bester Weise, ähnlich wie in Berlin, durch die Bereitwilligkeit erster Firmen, Auskunftstellen zu errichten, gelöst worden ist. Ueber die Einführungskonzerte und die Prüfungsjury enthält No. 1 des Verbandsorganes „Der Konzertsaal" interessante Auskunft. Es leuchtet wohl jedem denkenden Leser ein, daß eine so weitgreifende Organisation nicht in wenigen Wochen des Bestehens schon bis in alle Einzelheiten gefestigt sein kann. Der Umstand aber, daß unsere ersten Künstler (um wenige Namen zu nennen: Dr. Richard Strauß, Prof. Dr. Max v. Schillings, Prof. Gernsheim, Dr. Draeseke, Eugen Hildach, Humperdinck, H. Marteau, Prof. X. und Ph. Scharwenka, Prof. S. Ochs, Kammersänger Scheidemantel, Prof. Dr. Volbach, Felix Weingartner, Dr. Krebs, Dr. Storck, Dr. v. Hase, Dr. H. Riemann etc.) dem Unternehmen als Ehrenmitglieder beitraten, sowie daß dem Vorstand als Vorsitzender Prof. W. Rehberg und als stellvertr. Vorsitzender Prof. F. W. Franke (Köln) angehören, verbürgt jedenfalls ein rastloses Arbeiten auf dem leider so lange unbebaut gebliebenen Felde.

Ueber die letzte Bemerkung des Eingesandt in Heft 5 noch ein paar Worte: Es wurde ferner beargwohnt, daß Herr *Süße-Wilsing* Gläubiger des Verbandes sei, weil dadurch „dieser (Herr S.) infolgedessen ein zu starkes Uebergewicht im Vorstande hat". Demgegenüber möchte ich darauf hinweisen, daß der aus sieben Mitgliedern bestehende Vorstand laut vorweisbarer Protokollaufnahmen alle organisatorischen und internen Angelegenheiten gemeinsam erledigt und daß Herr S. lediglich die Ausführung der Beschlüsse, soweit sie rein geschäftlicher Natur sind, übernimmt. Der von anderer Seite gemachte Vorschlag, die Künstler zur Zeichnung von Anteilscheinen zu veranlassen und dadurch ein Betriebsvermögen zu erwerben, ist wohl unausführbar. An diesem Vorschlage scheiterten bisher alle Pläne der Gründung eines Verbandes.

Man sollte also nicht voreilig über das mit großen Schwierigkeiten kämpfende Unternehmen urteilen.

**A. Eccarius-Sieber, Düsseldorf.**






**Düsseldorf.** Im Stadttheater, dessen ernststrebender Direktor *Ludwig Zimmermann* soeben wieder von der Stadtverwaltung in Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen auf 3 Jahre als Pächter des Kunstinstitutes bestätigt worden ist, hat das musikalische Schauspiel „Theodor Körner" von *Alfred Kaiser* die Uraufführung erlebt. Kaiser schuf ein zweifellos sehr bühnenwirksames Libretto, indem er der (historischen) Liebe des Dichters Körner zu Antonie Adamberger, für die er seine besten Dramen schrieb, eine tiefere Neigung zu der ihn für die Befreiung des Vaterlandes aus der französischen Herrschaft anfeuernden Christine Höfer gegenüberstellt und so den seelischen Konflikt, der den Sänger bekannter Freiheitslieder in Lützows Korps und in den Tod treibt, vertiefte. Episoden zwischen der Adamberger und Joseph von Arneth, das Auftreten des verfolgten Freiheitsschwärmers Friesen verdichten die Stimmung, die mit Körners Tod auf dem Felde der Ehre tragisch ausklingt. Der erste Akt spielt während der Aufführung von Körners Drama „Tony" hinter der Bühne des Wiener Burgtheaters, der zweite im Heime der Karoline Pichler, wo Körner den „Zriny" soeben vollendete, dann bei Schimunek im Wirtschaftsgarten; in der Kirche; der dritte Akt bei Gottesgabe, wo Körner tödlich verwundet wird. Die Musik ist theatermäßig, schlägt einen schlichten, volkstümlichen Ton an, der besonders in den auf Körners Gedichte geschriebenen Chören sympathisch berührt; sie ist geschickt instrumentiert, aber weder originell, noch bedeutend, wenn ihr auch manche musikalische Feinheit nachgerühmt werden muß. Die Freiheitshymne, der Freiheitsmarsch, der Ländler, überhaupt die gut geratene Volksszene des zweiten Aufzuges wirken unmittelbar auf den Hörer. Die Wiedergabe unter Kapellmeister *Fröhlich* mit *Jacques Sorrèze*, dem darstellerisch ausgezeichneten Körner, *Hermine Fröhlich-Förster*, der sehr guten Adamberger, *Johanna Leisner* als Christine, *Wucherpfennig*, dem famos gezeichneten Friesen, *Hedler* als Joseph von Arneth war ausgezeichnet. Ausstattung und Regie verdienten volle Bewunderung. Der Komponist, der sich hier schon anläßlich der Uraufführung seiner „Stella maris" vorteilhaft einführte, wurde nach jedem Szenenwechsel lebhaft applaudiert. Als Volksoper, just der Zeitstimmung angepaßt, wird sich das Werk immerhin einige Bühnen erobern.

*A. Eccarius-Sieber.*

**Königsberg i. Pr.** Einen berechtigten Künstlererfolg hat Prof. *Brode* und das Tiergartenorchester in einem Beethoven-Abend gefunden, der bemerkenswert war wegen der Interpretation des Beethovenschen Es dur-Konzertes (No. 5) durch den immer jugendfrischen Konrad Ansorge. Herr Schennich und Frau Schennich-Braun, ein hier beliebtes Künstlerehepaar, verabschiedeten sich von den Königsbergern in einem Konzerte, das neben Brahmsens Violinsonate d moll (op. 108) zwei hier unbekannte Werke bot: *Sylvio Lazzaris* Violinsonate e moll (op. 24), das Werk eines musikalischen Eklektikers moderner Prägung, und den Zyklus für Klavier und Violine „Aus Ostpreußen" von *Otto Besch*. Diese nach Schumanns Vorgang übertitelten Stücke („Masurische Sommernacht", „Unter der Dorflinde", „Brüsterort") fanden wegen des ergiebigen Vorwurfs und aus Lokalpatriotismus allerseits freundliche Aufnahme und zeigten, daß der Komponist in kleineren Formen glücklich ist. — Das Königsberger Stadttheater, das von Grund aus neu gestaltet ist (Direktion *Berg-Ehlert*), eröffnete die Saison mit einigen mittelmäßigen Aufführungen („Sommernachtstraum", „Tannhäuser", „Carmen", „Zar und Zimmermann", „Alessandro Stradella", „Geisha".)

Dr. *Erwin Kroll.*

**Zürich.** Als erste Bühne außerhalb des Deutschen Reiches hat am 5. Dezember das Züricher Stadttheater *Straußens* „Ariadne auf Naxos" — natürlich im Zusammenhang mit Molières „Bürger als Edelmann" — aufgeführt. Die Aufnahme des Doppelwerkes war, wenn auch nicht gerade begeistert, so doch von großer Herzlichkeit, in der auch hohe Anerkennung für die künstlerisch bedeutende Leistung unseres Orchesters und Opernpersonals zum Ausdruck kam. Ein Hauptverdienst um den glänzenden Verlauf dieses Premierenabends erwarben sich Kapellmeister Dr. *Kempter*, der alle die interessanten musikalischen Einzelheiten vorzüglich herausarbeitete, und Oberregisseur *Rogorsch*, der jedem der drei in dem Werke zusammengebrachten Stile gerecht zu werden verstand. Aus der durchgehends befriedigenden Besetzung seien zunächst die Vertreterinnen der beiden weiblichen Hauptpartien der Oper hervorgehoben: *Johanna König*, die ihre schönen stimmlichen Mittel und ihre vornehme Gesangskunst als Ariadne wirkungsvoll zur Geltung brachte, und *Irene Eden*, die durch die Leichtigkeit, mit der sie die bis in das hohe Fis kletternden Koloraturen der überaus schwierigen

Zerbinetta-Partie bewältigte, förmliches Aufsehen erregte. Dem Bacchus lieh *B. Bernardi* erfolgreich seinen strahlenden Tenor und aus dem Quartett der vier Liebhaber verdient der gesangstüchtige Harlekin des Herrn *Aug. Stier* mit besonderer Anerkennung genannt zu werden. Regie und Inszenierung hielten sich genau an die Stuttgarter Uraufführung. *E. Trp.*

**Zwickau.** „Eine Jugendsymphonie" *Robert Schumanns*, die seit etwa 80 Jahren als verschollen galt, ist jetzt wieder aufgefunden und von Kapellmeister *A. Büttner-Tartier* mit dem Philharmonischen Orchester in Zwickau, der Vaterstadt des Meisters, zur Aufführung gebracht worden. Damals hatte das Werk besonders in Leipzig (1833) Glück, wo die Komposition „eines völlig unbekannten, hier lebenden Klavierspielers" günstig beurteilt wurde. Das Werk selbst, ein Allegrosatz in g moll, war im Besitz der noch lebenden Tochter Schumanns, von der es Bergdirektor Wiede (Zwickau) erstand. Die Aufführung ließ alle Schönheiten des Satzes, namentlich des „himmlisch langen" Durchführungsteiles zur Geltung kommen und weckte für den wertvollen historischen Fund, der ein echter Schumann ist, stürmischen Beifall, der auch der zweiten Symphonie „Frühlingsfeier" des bekannten Dresdner Tondichters Heinrich Schulz-Beuthen in reichem Maße zuteil wurde. *H. Pl.*

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— *Siegfried Wagners* Oper „Der Bärenhäuter" ist von der Intendanz des Dessauer Hoftheaters zur Aufführung angenommen worden und wird voraussichtlich noch in dieser Spielzeit aufgeführt werden. *H.*

— Nach Caruso ist nun auch Italiens berühmtester Bariton, *Mattia Battistini*, in Berlin aufgetreten. Er sang den Renato in Verdis „Maskenball" und den Rigoletto.

— „Die Schneekönigin" betitelt sich ein neues Bühnenmärchen in 5 Bildern, Dichtung und Musik von *Paul Alexander Schettler* (Hagen i. W.), das im Königl. Hoftheater in Stuttgart die erfolgreiche Uraufführung erlebt hat.

— In Frankfurt ist am Opernhaus zum 50. Geburtstag von *Claude Debussy* die seit Jahren nicht mehr gegebene Oper „Pelleas und Melisande" wieder aufgeführt worden. — Warum bekommt man das Werk nicht auch am fortschrittlichen *Stuttgarter* Hoftheater zu hören?

— Am Stadttheater in Krefeld hat die dreiaktige Oper des Stuttgarter Komponisten *E. H. Seyffardt* „Die Glocken von Plurs" die Uraufführung erlebt.

— *Richard Straußens* „Ariadne auf Naxos" ist im *Prager* Neuen Deutschen Theater in glanzvoller Aufmachung (*Paul Gerboth* war Regisseur, der Entwurf der Dekorationen und Kostüme stammte von Ernst Stern) in Szene gegangen; für die ins Filigrane gehende musikalische Interpretation zeichnete *A. v. Zemlinsky*. Ueber die Aufführung — es war die erste in Oesterreich — behalte ich mir eine eingehende Besprechung vor. Die Begeisterung nach dem Opernakt war enorm. — Eine recht interessante Uraufführung fand im *Nationaltheater* kurz vorher statt: Straußens „*Feuersnot*" in tschechischer Sprache. Orchester und Chöre hatten Niveau. Auch über diesen Abend wird noch zu reden sein. Dr. *E. St.*

— In Kopenhagen ist zum ersten Male *August Ennas* dreiaktige Oper „Die Nachtigall" gegeben worden. Das Werk ist schon mehrere Jahre alt.

— *Leoncavallos* jüngste Oper „Zigeuner" ist in Mailand im Teatro Lirico aufgeführt worden. — Was man auf Zeitungskorrespondenzen über musikalische Dinge halten kann, zeigt wieder die Tatsache, daß eine Zeitung von „zahlreichen Hervorrufen", die andere von „kühler Aufnahme" spricht.

*

— Noch ist die erste Hälfte der Saison nicht vorüber und schon dringen wieder Nachrichten über „Musikfeste" in die Oeffentlichkeit. So wird aus Berlin gemeldet: Die Kronprinzessin hat das Protektorat über das anläßlich des 25jährigen Regierungsjubiläums des Kaisers von der Konzertdirektion Hermann Wolff in Berlin veranstaltete *Bach-Beethoven-Brahms-Fest* (21.—28. April 1913) übernommen.

— Der als Komponist zahlreicher Männerchöre bekannte Münchner Tonsetzer *Theodor Podbertsky* hat für das kommende Jahr, das die Hundertjahrfeier der Befreiungskriege bringt, einen Zyklus von Männerchören mit Orchester, betitelt „*Auf Siegespfaden*" (Kriegsbilder von 1813), bei Siegel in Leipzig herausgegeben, der vom Sängerkreis des Turnvereins München zuerst aufgeführt worden ist.

— Domkapellmeister *Eugen Wörle* in München, der mit dem von ihm begründeten „Chorschulverein" hauptsächlich die alte Musik pflegt, veranstaltet im Dezember eine *Haßler-Feier*, bei der nur Kompositionen dieses Meisters zur Aufführung gelangen.

— Im 4. philharmonischen Konzert in Bremen hat unter Prof. Ernst Wendels Leitung der „Sonnenhymnus" von *Wilh. Berger* die Uraufführung mit wohlverdientem Erfolg erlebt. Ein schönes Chorwerk mit satten, modernen Orchesterfarben, das die Sonne als Spenderin des Lebens und Tatendrangs in glanzvollen Farben preist. An den Chor stellt das Werk allerdings große Anforderungen. *J. B.*

— In einem Leipziger Abend des Rezitators B. Tuerschmann ist unter pianistischer Mitwirkung von Prof. Joseph Pembaur ein kleines Epos „Im Wetter" von Fehrs mit Begleitmusik von Dr. *Walter Niemann* zum ersten Male aufgeführt worden.

— Im Musiksalon *Bertrand Roth* in Dresden hat die 163. Aufführung Zeitgenössischer Tonwerke Gesangswerke von Hans Hermann, Emil Sjögren und Max Reger gebracht; die 164. ein Violinsolo von Reinhold Becker, eine Suite für Klarinette und Klavier von Perry Sherwood und Lieder von Franziskus Nagler und S. Karg-Elert.

— In Meiningen hat die Kammervirtuosin *Frida Kwast-Hodapp* das Klavierkonzert f moll op. 114 von *Max Reger* gespielt. Das Werk, das infolge der Verwendung des Soloinstruments mehr symphonischen Charakter hat, wahrt die klassische Form. Unfreundlich gibt sich der erste Satz, jeglicher Verzicht auf das Melos macht sich sehr fühlbar. Dagegen spricht der zweite Satz — ein Largo — unmittelbar zum Herzen. Der Schlußsatz imponiert durch seinen grandiosen Aufbau und seine Wucht. Die Solistin hat mit der Wiedergabe des Werkes eine glänzende Probe vollendetster Technik und ungeheurer Gedächtniskraft abgelegt. Im gleichen Konzerte wurden Wilhelm Bergers „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema", das reifste Werk des vor Jahresfrist leider zu früh verstorbenen Meisters, gespielt. *L.*

— Das Mahler-Fest der Städte Koblenz und Bonn, zu dem sich Musikinstitut und Philharmon. Verein in Koblenz, Städt. Gesangverein, Konzertverein und Verein „Beethovenhaus"-Bonn unter Leitung von Generalmusikdirektor Willem Kes und Prof. Hugo Grüters zusammengetan hatten, ist ein Beweis der Opferwilligkeit und der Begeisterung für künstlerische Ideale. Aufgeführt wurde die Achte Symphonie.

— Eine Symphonie von *Heinz Thiessen* will Paul Scheinpflug im Königsberger Musikverein zur Uraufführung bringen.

— Ein Symphonieorchester ist von der Richard-Wagner-Gesellschaft zu Berlin gemeinsam mit dem Musikdirektor Karl Mahlmann errichtet worden. Die Kapelle, 80 Köpfe stark, will unter Mitwirkung berufener Gesangs- und Instrumentalsolisten volkstümliche Symphoniekonzerte zu kleinen Preisen veranstalten.

— Kapellmeister *Robert Laugs* wird im Rahmen der sechs Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters in Hagen i. W. unter anderem folgende Werke zur Uraufführung bringen: die Ouvertüre zu dem Rostandschen Lustspiele „Die Romantischen" von *Friedland*, die symphonische Fantasie „Befreiung" von *Bering* und die Achte Symphonie von *Móor*.

— Paul Gerhardt hat in der Marienkirche in Zwickau ein symphonisches Tongemälde „Saul" des Domkapellmeisters in St. Gallen, *Joh. Gustav Eduard Stehle* (geb. 1839 in Württemberg), sowie vier Orgelstücke von *Bruno Weigl* gespielt. Auch einige Kompositionen des Organisten selber standen auf dem Programm.

— In einem Konzert des „Heilbronner Liederkranzes" sind unter Leitung von *Edgar Hansen* unter anderem zwei alte Chöre von Davide Perez und Jakob Arcadelt aufgeführt worden; von neueren Chorwerken Volbachs „Siegfriedbrunnen". Auch stand Liszts „Hunnenschlacht" auf dem Programm.

— In Sigmaringen ist unter *Rich. Hoffs* Leitung der „Elias" mit Erfolg aufgeführt worden. Als Solisten taten sich hervor Frl. Gröbbels (Sigmaringen) und die Herren Klövekorn (Sigmaringen) und Ackermann (Stuttgart). *—m.*

— Daß in kleineren deutschen Städten reger Sinn für gute Musik vorhanden ist, zeigt auch ein Bericht aus Leisnig (Sachsen). Dort wurde in der Stadtkirche am Bußtage *Piernés* „Kinderkreuzzug" aufgeführt, welche Aufführung zu einem musikalischen Ereignis für Leisnig wie für die Nachbarstädte wurde. Die Hauptprobe und die Aufführung waren von Leuten aller Stände von nah und fern besucht. Das Oratorium fand eine vorzügliche Wiedergabe unter der sicheren, temperamentvollen Leitung von Kantor *Franziskus Nagler*.

— Im ersten akademischen Kammermusikabend in Jena sind die Variationen für 2 Oboen und Englisch Horn über „Reich mir die Hand, mein Leben" aus Mozarts „Don Juan" von Ludwig van Beethoven zum ersten Male aufgeführt worden. Die Variationen sind für die Aufführung bearbeitet und zum erstenmal herausgegeben von *Fr. Stein*.

— Ein ungedrucktes Jugendwerk von *Felix-Mendelssohn-Bartholdy*, ein Konzert für 2 Klaviere, das Mendelssohn im Alter von 14 Jahren schrieb, wird in Wien aufgeführt werden. Das Werk stammt aus dem Nachlaß von Ignaz Moscheles, der die Orchesterpartitur dazu schrieb.

— In Vöcklabruck (Oberösterreich) hat der „Frauengesangverein" unter Mitwirkung der „Liedertafel" das phrygische „Tantum ergo" (vierstimmig gemischter Chor), das noch ungedruckte Offertorium „Afferentur" (vierstimmig gemischter Chor mit 3 Posaunen) und das siebenstimmige „Ecce sacerdos" (gemischter Chor mit Orgel und 3 Posaunen) unter Leitung des Komponisten, Chormeisters *Max Auer*, zur ersten Konzertaufführung gebracht.



# KUNST UND KÜNSTLER

— *Richard-Wagner-Medaille.* Zum hundertsten Geburtstag Richard Wagners hat *Rudolf Bosselt* im Auftrage des Richard-Wagner-Verbandes deutscher Frauen eine Prägemedaille geschaffen. Die Vorderseite zeigt den charaktervollen Kopf des Meisters aus dem Jahre seiner reichsten Schaffensperiode. Form und Inhalt der Rückseite bringt den Gedanken des Bibelwortes „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" zu künstlerischer Darstellung. Der Künstler, eine nackte Mannesfigur, ringt mit seinem Genius, einem geharnischten, geflügelten Jüngling. Der Augenblick scheint festgehalten zu sein, in dem der Genius nach hartem Kampfe, der beide in die Knie sinken ließ, sich dem obsiegenden Helden ergibt. Die Medaille ist von der Firma *Adolf E. Kahn* in Frankfurt a. M. hergestellt. (Siehe die Abbildung auf S. 115.)

— *Parsifal im Reichstag.* Ueber das Schicksal der ersten Anfrage über den geplanten Parsifalschutz im Deutschen Reichstag berichten die Zeitungen: Auf eine Anfrage von Abg. *Mumm* (Wirtsch. Vgg.), ob dem Herrn Reichskanzler bekannt sei, daß nach den gesetzlichen Bestimmungen das Bühnenweihefestspiel „Parsifal" demnächst schutzfrei werde (Stürmisches Gelächter im ganzen Hause) und daß eine lebhafte Agitation für die Verlängerung der Schutzfrist eingesetzt habe, antwortet Staatssekretär Dr. *Lisco:* Es ist dem Herrn Reichskanzler bekannt (Stürmische, andauernde Heiterkeit), daß nach dem Gesetz über den Schutz der veröffentlichten Bühnenwerke der Schutz des „Parsifal" demnächst endigt. Es ist dem Herrn Reichskanzler ebenfalls bekannt, daß von den verschiedensten Seiten eine Erneuerung des Schutzes angestrebt wird. Zu der Frage, ob Maßnahmen des Reiches im Sinne dieser Bestrebungen beabsichtigt und angebracht seien, haben bisher die Verbündeten Regierungen keine Stellung genommen. (Große Heiterkeit.) — Herr Mumm war offenbar der ungeeignetste Anwalt in der „Parsifal"-Sache. Wann aber wird man einsehen, daß solche künstlerische Fragen nicht vor das deutsche Parlament gehören? Sind dies „stürmische Gelächter" und der ganze, aussichtslose Streit in der Oeffentlichkeit nicht eine größere Entweihung als gute Aufführungen des Parsifal an ersten deutschen Bühnen?

— *Weingartner-Konzerte in Berlin.* Man schreibt uns: „Seitdem das Urteil des Reichsgerichts bekannt geworden ist, sind Weingartners Freunde unablässig bemüht, noch innerhalb der bekanntlich bis 1916 reichenden Sperrzeit Weingartner-Konzerte in Berlin zu ermöglichen. Eine Anzahl von Verehrern und Freunden des Künstlers hat ihm das Angebot gemacht, den vierfachen Betrag der Konventionalstrafe in Höhe von 32 000 M. zu deponieren, falls sich Weingartner entschließen sollte, die Leitung von vier Berliner Konzerten zu übernehmen. Weingartner hält jedoch ungeachtet der Reichsgerichtsentscheidung an seinem Rechtsstandpunkt fest und weigert sich deshalb, auf jenen Vorschlag einzugehen. Er hat auf das ihm durch den Konzertdirektor Emil Gutmann übermittelte Anerbieten mit folgendem nicht uninteressanten Schreiben geantwortet: Hamburg, 29. November 1912. Sehr geehrter Herr Gutmann! Ihr wertes Schreiben vom 26. Nov. hat mich wirklich gerührt. Wenn ich auch weiß, daß ich in Berlin Freunde besitze, so hatte ich von einer derartigen Opferwilligkeit doch keine Ahnung. Ich hoffe aber, daß diejenigen, die eine so große Summe aufbringen wollen, um mir ein viermaliges Dirigieren in Berlin zu ermöglichen, es mir nicht verdenken werden, wenn ich ablehne. Konzerte unter meiner Leitung, die meinen Gegnern eine viermalige Konventionalstrafe einbrächten, könnten diesen ja nur erwünscht sein, da sie wohl kaum eine bessere Gelegenheit finden könnten, sich noch einmal an mir zu bereichern. Dazu kann ich unmöglich die Hand bieten! Das mich ehrende und erfreuende Angebot ist mir aber vor allem auch ein Zeichen, wie tief der Unwille über die bestehende Situation bereits in die Kreise des Publikums gedrungen ist. Fürstenwalde hat uns gelehrt, daß ich trotz allem, was man gegen mich unternommen hat, meine Kunst vor dem Berliner Publikum ausüben kann — und so werden wir es auch weiter halten. Entweder in der bisherigen Form oder aber vielleicht auch in einer andern, ohne daß so ungeheure Opfer nötig sind, als meine Freunde mir und der guten Sache bringen wollen. Mit herzlichen Grüßen bin ich Ihr ergebener Felix Weingartner." — Wie weiter mitgeteilt wird, arbeitet der Rechtsbeistand des Künstlers im Auftrag eines Komitees einen Plan aus, der es dem Dirigenten ermöglichen soll, ohne Zuwiderhandlung gegen den vom Reichsgericht gebilligten Vertrag in Berlin zu dirigieren. — Die ganze Sache ist kein Ruhmesblatt für die Berliner Kunstzustände.

— *Von den Konservatorien.* Der Vorstand des „Oesterreichischen Musikpädagogischen Verbandes" teilt mit, daß der Verband gemeinsam mit seinen Bruderverbänden in Deutschland und in der Schweiz über die Musikschule des Steiermärkischen Musikvereins in *Graz* wegen der an ihr seit jeher herrschenden unwürdigen sozialen Verhältnisse der angestellten Lehrer die Sperre verhängt hat.

— *Reorganisation der amerikanischen Militärmusik nach deutschem Muster.* Die Verwaltung des amerikanischen Heeres beabsichtigt, das amerikanische Militärmusikwesen nach deutschem Muster zu reorganisieren. Zu diesem Zwecke weilte der Direktor der New Yorker „School of Musical Art", Frank Damrosch, in Berlin und Potsdam, wo er auf Empfehlung des amerikanischen Kriegsamtes mit Erlaubnis des Kaisers bei den Garderegimentern sich über die Leistungen und die Organisation der deutschen Militärmusikkorps, vor allem auch über die Anforderungen, die an die deutschen Musikmeister gestellt werden, orientierte.

— *Stiftung.* Der jüngst gestorbene Direktor *Karl Dieterieus,* Vorsitzender des *Stettiner* Musikvereins, hat der Stadt Stettin den größten Teil seines Vermögens hinterlassen mit der Verfügung, es zu musikalischen Veranstaltungen, besonders für die Gründung eines städtischen Orchesters zu verwenden. Die Stadt wird nun mit dem Nachlaßkapital von 300 000 M. und einer Summe von 405 000 M., die ihr gleichfalls zu diesem Zwecke zufiel, eine Festhalle bauen und ein städtisches Orchester gründen.

* * *

## Personalnachrichten.

— Generalmusikdirektor Prof. Dr. *v. Schillings,* dessen Vertrag am *Stuttgarter* Hoftheater mit Schluß dieser Spielzeit ablief, ist wieder für mehrere Jahre für das Königl. Hoftheater gewonnen worden. Es braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden, was diese Vertragserneuerung für uns bedeutet. Stuttgart hat, seit Schillings an der Spitze seines Musiklebens steht, einen großen Aufschwung genommen und seinen Ruf als Musikstadt neu geschaffen.

— Kapellmeister *Otto Heß* ist für die *Münchner* Hofoper als Dirigent verpflichtet worden und wird am 1. Mai 1913 seine Stellung antreten. Der neue Dirigent ist Münchner von Geburt und war zunächst Jurist, ehe er sich im Alter von 27 Jahren dazu entschloß, Musiker zu werden. In Mülhausen im Elsaß hat Heß bisher erfolgreich gewirkt. (Also auch noch ein so gut wie unbeschriebenes Blatt.) Außerdem ist als II. Hofkonzertmeister *Wilh. K. Wolf,* bisher städt. I. Konzertmeister und Dirigent in Augsburg, engagiert worden.

— Als Hofoperndirektor in *Wien* soll Dr. *Karl Muck* ausersehen worden sein. — So steht's in den Zeitungen, weshalb es noch nicht wahr zu sein braucht. Es empfiehlt sich vielmehr ein dickes Fragezeichen.

— Im Braunschweigischen Hoftheater haben sich innerhalb einer Woche zwei neue Dirigenten, *Werner v. Bülow* und *Hans Trinius,* vorgestellt. Bülow dem bekannten, altberühmten Geschlechte angehörend, hatte der Göttin Themis schon 2 Jahre als Referendar gedient, als er dem Beispiele seines Namensvetters Hans v. Bülow folgte und sich bei Mottl auf den Kapellmeisterberuf vorbereitete; Trinius ist der Sohn des „Thüringer Wandersmannes".

— Aus Hamburg wird berichtet, daß der Heldentenor des Stadttheaters, *Pennarini,* an das Frankfurter Opernhaus engagiert sei, als Ersatz für Herrn Ottfried Hagen. Die Nachricht ist, wie aus Frankfurt gemeldet wird, verfrüht, da Herr Pennarini vor einem Engagement selbstverständlich erst das übliche Gastspiel zu absolvieren hat.

— Der Münchner Tenor Dr. *Karl Ludwig Lauenstein,* der in der deutschen Uraufführung von Gabriel Piernés Oratorium „Franz von Assisi" die Titelpartie kreierte, ist vom anwesenden Komponisten zur Mitwirkung in den Konzerten des „Orchestre Colonne" in Paris eingeladen worden.

— *Karl Schönert,* der als Tenor an der *Münchner* Hofoper für eine kleine Gage tätig war, ist vom Herbst 1913 ab für 5 Jahre an das Königl. Hoftheater in Hannover engagiert worden. (In Stuttgart könnten wir auch einen guten Tenor brauchen!)

— *Gustav Lohse,* der junge lyrische Tenor des Prager deutschen Landestheaters, ist ab 1916 für die Dresdner Hofoper verpflichtet worden. Der Künstler ist ein Sohn des Leipziger Operndirektors.

— Der Violinvirtuos und Dirigent *Eugène Ysaye* ist zum Leiter der Brüsseler Hofmusik ernannt worden.

— *Natalie Hänisch,* die bekannte Dresdner Gesangsmeisterin (früher langjähriges Mitglied der Hofoper), hat ihr fünfzigjähriges Künstlerjubiläum gefeiert.

— Prof. *August Reinhard,* der bekannte Altmeister der Harmoniumkunst, ist in *Ballenstedt a. Harz* an seinem 81. Geburtstage (27. Nov.) nach kurzem Krankenlager gestorben.

— Die Witwe Joachim Raffs, Frau *Doris Raff,* geb. Genast, ist 86 Jahre alt in *München* gestorben. Sie hat ihren Gatten 30 Jahre überlebt.

# Besprechungen und Anzeigen



## Neue Bücher.

**Otto Marcus:** *„Du holde Kunst,“ Roman eines Musikers. Leipzig, Xenienverlag.* Eines Klavierlehrers Erdenwallen schildert der Autor mit ungewöhnlicher Sach- und Fachkenntnis und einer zwischen beißender Satire und behaglichem Humor sich bewegenden, in jedem Wort ehrlichen Schreibweise. Tiefe Seelenschilderungen finden sich gerade nicht in dem flott sich lesenden Büchlein, es wird uns kein Einblick etwa in das Schaffen eines bedeutenden Menschen oder großen Künstlers gegeben, es ist vielmehr ein Alltagslos und eine Alltagsumgebung, die sich unserem Auge darbieten, aber die Personen sind alle lebenswahr gezeichnet und es wird uns ein getreues Bild der Wirklichkeit entrollt, das unsere Leser, vor allem die Musiker, fesseln wird und manchem Jüngling, der sich der holden Kunst in die Arme werfen möchte, ein warnendes Beispiel hinstellt. Der schönen Leserin sei verraten, daß das Schicksal des Helden versöhnlich ausklingt, nicht so tragisch, wie in desselben Verfassers (früher hier besprochener) Skizze Adagio lamentoso.

**Joseph Sulzer:** *Ernstes und Heiteres aus den Erinnerungen eines Wiener Philharmonikers. Wien* und *Leipzig.* Verlag von *Eisenstein* & *Co.* Wer die „tempi passati“ des Cellovirtuosen Kretschmann (Verlag Prochaska) gelesen hat, wird diese Veröffentlichung seines Kollegen *Sulzer*, auch eines ausgezeichneten Cellisten, als passende und wertvolle Ergänzung willkommen heißen. Beide Bücher zusammen geben ein anschauliches, farbenreiches, sine ira et studio gezeichnetes Bild der musikalischen Zustände und Richtungen Oesterreichs in den Zeiten von 1860 bis 1900. Fast alle bedeutenden Komponisten (Liszt, Wagner, Brahms, Bruckner, Brüll, Goldmark, Fuchs, Smetana, Dvořák), Virtuosen, Sänger und Dirigenten (z. B. Richter, Jahn, Hellmesberger), die jener unlängst verflossenen, für die Musikgeschichte so wichtigen Zeit Glanz und Gepräge verliehen, haben den Lebensweg dieser beiden Philharmoniker gekreuzt und in ihrer Erinnerung mehr oder weniger lebhafte persönliche oder künstlerische Eindrücke hinterlassen, welche dem Leser in unterhaltender und temperamentvoller Weise vorgesetzt werden. Den Forscher und den Musikenthusiasten interessiert mit Recht jeder kleinste Zug im Lebensbilde eines Meisters, und oft wirft eine noch so unbedeutende Anekdote ein schärferes Licht auf den Charakter einer Persönlichkeit, als lange, wissenschaftlich gründliche Abhandlungen. Bei den Erzählungen beider Autoren blickt ein bißchen Eitelkeit durch, aber das stört uns weiter nicht, und die Ehrlichkeit, mit der sie das eingestehen, versöhnt uns und bringt sie uns menschlich nahe. Kretschmanns Erinnerungen sind nach Umfang, Bedeutung, Schriftstellergabe, Beobachtungsfähigkeit und Farbigkeit überlegen. Die musikantische Feuchtfröhlichkeit des Kretschmannschen Tons besitzt Sulzer nicht, aber wir möchten die interessanten Schilderungen der Wiener Komponisten und Dirigenten und die musikgeschichtlich wertvollen Notizen und sonstige Daten über Aufführungen usw. nicht missen. Wie Kretschmann schließt auch Sulzer sein unterhaltsames Buch mit der Schilderung einiger drolliger Wiener Originale, aus denen sich die seltsame Erscheinung der „geistlichen Komponistin“ Baronin E. v. B. besonders wirkungsvoll heraushebt. Vor allen werden die Orchestermusiker, die Kollegen Sulzers und Kretschmanns, ihre Freude an den beiden Büchern haben, und manche der gelungenen Bonmots und Anekdoten mögen den Namen der beiden Verfasser eher unsterblich machen, als ihr vergänglicher Virtuosen- und Komponistenruhm. *C. Kn.*

* * *

**Sigfrid Karg-Elert: Partita** in acht Sätzen, op. 37. (5 M.) *Carl Simon Musikverlag, Berlin.* Ein wirklich prächtiges Werk, ein großer, einheitlicher Zug geht durch das Ganze bei reichster Mannigfaltigkeit des Stimmungsausdrucks. Wunderbar, wie der Komponist so ganz in die alten Formen (Courante, Sarabande, Bourée, Gavotte usw.) sich einzuleben wußte, daß sie ihm sitzen wie sein eigenes Gewand, und wie

er in diesem fremdartigen Gewande doch er selber bleibt, Eigenes, Persönliches, Selbstempfundenes zu geben versteht. Das ist nicht bloß jenes schablonenhafte Archaisieren, dem man so häufig in unserer Zeit begegnet.

**Wagner-Ausgabe der Originalverleger.** Zu unserem Aufsatze in Heft 5 wird uns mitgeteilt, daß der „Tannhäuser"-Auszug nicht, wie irrtümlicherweise gesagt, von Otto Singer, sondern auch wie „Holländer" und „Rienzi" von Kapellmeister *Gustav Kogel* (für Gesang und Klavier) bearbeitet ist.

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 6 bringt eine Komposition: *Gebet* von *Franz Schubert*, das sich auch für stimmungsvolle Weihnachtsaufführungen eignet. Zu dem Original, dem Andante aus dem Oktett für Streicher und Bläser, hat *G. Ch. Dieffenbach* einen entsprechenden Text geschrieben, und der unseren Lesern gut bekannte Geiger und Domkapellmeister in Halle a. S. *Hans Schmidt* hat das schöne Stück für Klavier, Violine und Gesang sehr wirkungsvoll bearbeitet. Da diese Bearbeitung keine besonderen Schwierigkeiten bietet, wird sie zum Feste besonders willkommen sein. Mit diesem Heft schließt das erste Quartal des neuen Jahrgangs, das in der Musikbeilage die Namen *Beethoven, Schubert, Richard Strauß*, dann von neueren Komponisten noch die namhaften Münchner *Heinrich Schwartz* und *Hermann Zilcher*, den bekannten Exotiker *Georg Capellen* (ebenfalls in München) und von komponierenden Frauen *Johanna Haustein* und *Else Wormser* (beide in Stuttgart) mit Klavierstücken und Liedern brachte. Auswahl und Zusammenstellung wird, so hoffen wir, von jedem als abwechslungsreich und gut bezeichnet werden. Allein unsere Musikbeilage läßt den Abonnementspreis von 2 M. im Vierteljahr als sehr niedrig erscheinen. Wir bitten unsere Leser um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements und alle, denen unser Blatt gefällt, um weitere Empfehlung in Bekanntenkreisen.

**Als Kunstbeilage** überreichen wir unseren Lesern heute ein Bild von *Max Reger*. Die ausgezeichnete charakteristische Porträtskizze ist nach dem Leben gezeichnet von Armin Reumann (München), das Original ist im Besitz des Herzogs von Sachsen-Meiningen.

## ☛ Batka, Allg. Geschichte der Musik.

**Zu unserem lebhaften Bedauern müssen wir unseren Lesern mitteilen, daß Herr Dr. Batka infolge andauernder Kränklichkeit während der vergangenen Monate außerstande war, weiteres Manuskript seiner Musikgeschichte fertigzustellen, so daß der für Heft 6 vorgesehene Bogen noch nicht erscheinen kann. Erfreulicherweise ist jedoch in den allerletzten Tagen in dem Befinden des Verfassers eine Besserung eingetreten, so daß er uns die Zusicherung geben konnte, das Versäumte demnächst nachzuholen.**

**Herr Dr. Batka beklagt nicht weniger als wir diese unliebsame Unterbrechung, gegen die sich aber beim besten Willen nichts tun ließ.**

**Wir bitten unsere Leser um etwas Geduld und hoffen zuversichtlich, schon unserem Heft 8 den achten Bogen des III. Bandes der Musikgeschichte beifügen zu können.**

**Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung".**

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 7. Dezember, Ausgabe dieses Heftes am 19. Dezember, des nächsten Heftes am 2. Januar.**

## Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

**Frlk. Schw.** Besuch eines kirchenmusikalischen Instituts oder einer Musikschule, in der Orgel gelehrt wird. Es gibt auch Kirchenmusiker, die als Privatlehrer Organisten bis zur völligen Reife in Theorie und Technik ausbilden. Wir dienen gern mit einer Adresse. Leicht ist es nicht, eine Organistenstelle zu erlangen, da Lehrer den Vorzug haben. Bisweilen wird da und dort für eine Stelle ein Berufsmusiker gesucht. Sehr wenig Organisten sind durch ihr Diensteinkommen existenzfähig gestellt. An Nebenerwerb durch Privatunterricht, Chordirektion usw. wird es einer tüchtigen Kraft nicht fehlen.

**K. B.** P. Bekker: Beethoven, billige Ausgabe, 12 M. A. B. Marx: „Beethovens Leben und Schaffen", 2 Bände. — Heft 21 des 31. Jahrgangs von unserem Blatt: Melodische und harmonische Wellen. Polarität der Klänge. Harmonisches Spektrum; von M. Koch. Die Charakteristik der Tonarten von R. Hennig. Max Battke: Erziehung des Tonsinns § 62.

**A. A., O.** Vorstudium für die Harmonielehre: Handbuch für den Unterricht in der Harmonielehre, 1. Abteilung. von K. Fr. Weinberger (Verlag von O. Beck, München).

**Aug.** Es ist sonderbar, wie oft die gleichen Fragen an uns gestellt werden! Wie oft müssen wir Studienwerke für Musikgeschichte, Kontrapunkt, Instrumentationslehre im Briefkasten nennen! Eine Musikgeschichte von Otto Keller (Schweers & Haake in Bremen) ist kürzlich erst besprochen worden. Wir verweisen immer wieder auf die „Besprechungen". Dort finden doch unsere Leser, was sie brauchen, und zwar ausführlicher als im Briefkasten! Batkas Geschichte der Musik hat ja leider (!) durch die Krankheit des Verfassers eine Unterbrechung erfahren müssen. Riemanns Katechismus der Musikgeschichte ist als Repetitorium zu empfehlen (Max Hesses Verlag in Leipzig). Es fragt sich auch, für welche Zwecke Musikgeschichten verwendet werden sollen und was für Ansprüche gestellt werden. Riemanns Katechismus der Instrumentationslehre käme, wenn die Forderungen nicht zu hoch sind, ebenfalls in Betracht. Die bedeutendste ist bekanntlich die von Berlioz. Die Besprechung der Komposition erfolgt im nächsten Hefte.

**R. Sch. in A.** Eine solche Stelle ist uns nicht bekannt. Wir können uns auch damit leider nicht befassen.

**E. M.** Die von Breslaur (Verlag von Carl Grüninger) nennen wir Ihnen heute. Bd. I und II je 4.50 M., Bd. III 3.50 M. broschiert. Wir bitten, stets die Besprechungen in unserem Blatte zu beachten. Alle derartigen Fragen erledigten sich damit von selber.

**H—e.** Ihre Frage ist uns nicht recht klar. Wollen Sie Jurist werden oder Musiker? Im ersteren Falle können wir Ihnen keine Ratschläge erteilen. Und wenn Sie Musiker werden wollen, brauchen Sie vorher nicht Jura zu studieren. „Eine gleichzeitige Verwertung beider Fähigkeiten" käme nur für das Studium, nicht aber für den Lebensberuf in Betracht.

**Follin.** Franz Lachners Chor für drei Frauenstimmen und Klavier Lätare (op. 80) ist bei B. Schotts Söhne in Mainz erschienen.

**H. Sch., Bonn.** Wenden Sie sich an Herrn A. v. Zemlinsky in Prag selber (Neues Deutsches Theater).

**H. H.** Frieds „Nachtigall hüte dich" ist bei Raabe & Plothow in Berlin W., Courbièrestraße, erschienen.

**Olmütz.** Winter: Das deutsche Volkslied (Katechismen von Max Hesses Verlag). Bruinier: Das deutsche Volkslied (Aus Natur und Geisteswelt, Teubner in Leipzig).

# NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG

Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark.

1913 Heft 7

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.


Inhalt:



## August Stradal: Erinnerungen an Anton Bruckner.

MEINE nähere Bekanntschaft mit Anton Bruckner fällt in eine der bewegtesten künstlerischen Zeiten. Als ich Bruckners Privatschüler wurde (ich stellte mich ihm als Privatschüler im Januar 1883 vor), tobte der Kampf am heftigsten für und gegen Wagner und erhitzte alle Gemüter. Da ich schon zu der Zeit, als ich in Wien juridischen Studien oblag, die Absicht hatte, Musiker zu werden, so besuchte ich in den Jahren 1880, 1881, 1882 die Vorlesungen Bruckners, die er als Lektor an der Wiener Universität über Harmonielehre und Kontrapunkt hielt. Es waren diese Vorlesungen mehr populäre Vorträge, da Bruckner wohl einsah, daß es unmöglich sei, im Wintersemester die ganze Harmonielehre, im Sommer die Lehre vom Kontrapunkt zu bewältigen. Infolgedessen konnten Bruckners Vorträge keine künstlerisch erziehende Wirkung ausüben, so anregend sie auch waren und besonders den fesseln mußten, der die Bedeutung Bruckners ahnte. „Ahnte", sage ich, da es nur wenige gab, die damals Bruckner ganz begriffen. „Erkennt Ihr ihn, so muß er von Euch ziehn." Erst mit dem irdischen Tode des Genies kommt die Erkenntnis! Hatte doch Joseph Schalk, dem neben Herbeck das hohe Verdienst zukommt, Bruckner sozusagen e n t d e c k t zu haben (Schalk hat auch Hugo Wolf entdeckt), hatte doch dieser Künstler, den Bruckner seinen „Generalissimus" nannte, keine Bedenken, in seiner vierhändigen Bearbeitung von Bruckners Sechster Symphonie im langsamen Satz 19 Takte (die Wiederholung des zweiten Hauptthemas in F dur) zu streichen und im Finale sogar zwei Kürzungen zu machen, bei denen er stets Verbindungstakte selbst hineinkomponierte [1]. Wenn ich diese Striche erwähne, so will ich selbstverständlich Joseph Schalks Verdienste nicht schmälern, da zu Lebzeiten Bruckners bei seinen Freunden der Gedanke noch nicht ganz zum Ausdruck kam, daß der kleinste Strich schon das Bild, das Bruckner im Gebot des Beethovenschen Befehles „Es muß sein" aus innerster Notwendigkeit geschaffen hatte, trübe. Sprach doch auch Johann Herbeck, dessen Namen jeder Wiener Musiker nur mit Dank erwähnen sollte (wie sein Sohn Ludwig Herbeck in seiner Herbeck-Biographie erzählt), von Strichen, die er Bruckner des öfteren empfahl. Ich halte jeden Strich für nicht erlaubt, da der kleinste Komponist das Recht hat, sich so zu zeigen, wie es ihm gut scheint. —

Als Kuriosum teile ich mit, daß in demselben Saale der Universität, in dem Bruckner lehrte, am anderen Tage Hanslick Musikgeschichte las. Hanslick, dessen Vorlesungen ich auch besuchte, erklärte, daß er Bach nur als formelle Vorbereitung zum tatsächlichen Beginn der Musik durch Mozart und Haydn anerkenne. Er sehe diese beiden erst also als erste Musikspender an und er zöge die erste und zweite Periode des Schaffens Beethovens dessen letzter Periode vor, wobei er als Gründe dieser scheinbaren schöpferischen Krafteinbuße Beethovens dessen Taubheit anführte. Stets schloß er seine Vorlesungen mit Schumann ab, wobei er Wagner negierte, Bruckner sprach dagegen in seinen Vorlesungen vom e w i g e n u n d u n e n d l i c h e n Bach, den er wie einen Gott verehrte, beugte sich voll tiefer Ehrfurcht vor dem l e t z t e n Beethoven, dessen letzte Quartette und Sonaten ihm ein Evangelium waren, und sprach von *Wagner* nur mit größter Begeisterung. — Da mein Vater mit Hanslick sehr befreundet war, kam ich als Student öfters in das Haus Hanslicks. Aber wie hätte ich dort verkehren können, da ich bereits heißblütiger Wagnerianer war, der voll Begeisterung zu Liszt und seinen Werken aufblickte und damals schon Berlioz tief verehrte! Mit diesen künstlerischen Ueberzeugungen konnte ich im Hause Hanslicks kaum weiter verkehren, ich hätte denn in meiner künstlerischen Gesinnung unehrlich werden müssen. So blieb ich denn aus und verlor hiermit eine mächtige Stütze.

In seinen Vorlesungen an der Universität zeigte Bruckner uns Schülern, die er bekanntlich die „Herren Gaudeamus" nannte, oft Themen aus seiner Siebenten Symphonie, an der er 1881 bis 1883 komponierte. Inzwischen hatte ich die d moll-Symphonie, die erste Symphonie, die gedruckt wurde, kennen gelernt, da Joseph Schalk die große Freundlichkeit hatte, Göllerich und mir seine Bearbeitung des Werkes für 2 Klaviere zu leihen, die wir auch in einer Matinee spielten. Dazu kam die Bekanntschaft mit dem Quintett Bruckners, das damals noch ungedruckt war (Schalk lieh uns auch seine noch ungedruckte vierhändige Bearbeitung) und sofort wurde mir das Genie Bruckners verständlich, wozu noch der große Eindruck kam, den das Adagio und Scherzo der Sechsten Symphonie im Konzerte der Wiener Philharmoniker unter Jahn auf mich machten (11. Februar 1883).

[1] In meinen Bearbeitungen für zwei Hände der Ersten, Zweiten, Fünften, Sechsten und Achten Symphonie, dem Adagio und Scherzo der Siebenten und dem Scherzo der Neunten findet sich kein Strich, bei der Sechsten habe ich die im vierhändigen Arrangement gestrichenen Stellen wiederhergestellt.

Anfang Januar 1883 stieg ich zu Bruckners Wohnung empor und wurde sein Privatschüler. Der Meister bewohnte damals I. Heßgasse No. 7 in der höchsten Etage 2 Zimmer. Im ersten Zimmer stand in der Mitte ein uralter Bösendorfer Flügel, dessen weiße Tasten infolge von Staub und Schnupftabak (Bruckner bevorzugte den Schnupftabak „Göttermelanche“) von den schwarzen Tasten sich nicht mehr unterschieden. Dann stand an der einen Wand eine amerikanische Zimmerorgel, ein Trayser Pedalharmonium mit 2 Manualen, Pedal, 6 Stimmen aus Stuttgart, an einer anderen Wand das Bett, daneben ein großes Kruzifix. Vor dem Fenster ein kleiner Tisch, der zum Schreiben diente, aber auch während der letzten Jahre als Speisetisch benützt wurde. Neben dem Eingang ein Waschtisch. Hier war freilich nichts zu sehen, was man Luxus nennen konnte. Nur das Allernotwendigste zum Dasein war vorhanden. Schon die Einrichtung der Wohnung lehrte „Entbehren“. Am Klavier lagen hochgetürmt Noten, unter denen mir viele Partituren Bachs, Beethovens Schuberts und Wagners auffielen. Von Büchern besaß Bruckner damals nur zwei Werke, eine Bibel und eine Biographie Napoleons I. In diesen zwei Büchern las der Meister des öfteren und war in der Bibel so bewandert, daß er es an Gelehrsamkeit mit manchen Theologen aufnehmen konnte. Die Begeisterung für Napoleon teilte der Meister mit Beethoven, der ja bekannterweise anfänglich, ehe Napoleon Kaiser wurde, voll tiefer Zuneigung für Bonaparte erfüllt war.

Das zweite Zimmer der Wohnung war ganz und gar leer und unbewohnt. Nur in einer Ecke häufte sich ein Stoß von Manuskripten, Zeitungen und Briefen zu mächtiger Höhe an. Hier lagen die Manuskripte seiner Symphonien und Messen, vermischt mit Briefen Levis, Nikischs, Richters etc. und Zeitungskritiken. Einmal sagte mir Bruckner, ich möge ihm helfen, in diesem Wust von Papieren das Manuskript des Quintettes zu suchen. Bei dieser Gelegenheit entdeckte ich das Manuskript des einzigen Klavierstückes „Erinnerung“, das der Meister geschrieben hat. Er schenkte mir das kleine Werk auf meine Bitte. Leider konnte er sich absolut nicht mehr der Zeit entsinnen, in der er es geschrieben hatte. Es wird wohl ein Jugendwerk aus Bruckners Florianer oder Linzer Zeit sein. Nach seinem Tode gab ich das Stück bei Doblinger (Wien) heraus, da es, obgleich nicht sehr bedeutend, doch historisch von Interesse ist und durch eine gewisse Vorahnung einer Stelle des Adagios der Achten Symphonie dem Forscher Anregung gibt.

Leider ließ Bruckner im letzten Lebensjahre alles, was ihm nicht wichtig erschien, verbrennen. So gingen viele Jugendkompositionen, Entwürfe der Symphonien, wichtige Briefe von Dirigenten, Zeitungsausschnitte verloren. Da ich des öfteren in dem oben genannten Stoße für Bruckner suchen mußte, entdeckte ich auch englische und französische Kritiken. Da nun damals noch keine Symphonien Bruckners in England und Frankreich aufgeführt wurden, so handelte es sich um die Kritiken, die er als Orgelspieler von London und Paris heimbrachte. Wie könnten diese Kritiken das Dunkel jetzt beheben, das über die Konzerte Bruckners in Nancy, Paris und London gebreitet liegt und kaum mehr kritisch zu erhellen ist!

Ich hatte stets abends Stunde bei Bruckner, dann wanderten wir meistens zu Gauses Restauration in der Johannesgasse zu herrlichem Pilsner Bier, das Bruckner dem bayrischen vorzog. Das Verhältnis des Schülers zum Meister hatte damals etwas Patriarchalisches. Es wurde fast ein Freundesbund. Man besorgte dem Meister alles mögliche, verbrachte mit ihm den Abend im Gasthaus und führte ihn heim. Seine Seele lag wie ein aufgeschlagenes Buch vor einem, nichts verbarg er in sich, alles brachte er fast kindlich zur Sprache. Freilich war der Stoff des Gespräches sehr begrenzt, meist waren es Klagen, daß er keinen Verleger finden könne, und Ausbrüche des Schmerzes und der Verzweiflung über die vielen Anfeindungen, die ihm durch Hanslick, Kalbeck und so manche andere bereitet wurden. Auch daß Hans Richter nicht mit ganzer Energie für ihn eintrat, schmerzte ihn, wobei er auch Mottls, seines Schülers gedachte und es bedauerte, daß dieser ihm gegenüber oft schwankend wäre.

Konnte man dem Meister keine größere Freude machen, als wenn man abends zu ihm ins Gasthaus kam, so war er dagegen verzweifelt, wenn man ihn dort zu Mittag besuchte. Denn an den Tagen, wo er nicht im Konservatorium unterrichtete, komponierte Bruckner zu Mittag beim Essen im Geiste weiter. Jede Störung war ihm da zuwider. Während er zu Mittag meistens im Hotel de France in der Nähe seiner Wohnung oder im Michaeler Bierhause speiste, traf man ihn abends ab und zu in den Restaurants „Kugel“, „Igel“ und am häufigsten im Restaurant „Gause“. Doch irrt man, wenn man glaubt, Bruckner habe im R e s t a u r a n t gespeist, da er dort nur soupierte, wenn besondere Honoratioren, wie der Landgraf Fürstenberg oder ein Prinz Karageorgewitsch anwesend waren, oder wenn der Komponist Adalbert v. Goldschmidt und die Bruckner-Schüler Joseph und Franz Schalk, F. Löwe, F. Klose, Hugo Wolf, Mahler, Vokner kamen. Bruckner holte dann öfters seinen Schülern vom Schank selbst das Bier oder befahl dem kleinen Kellner, so oft er ein Bier bringen sollte, beim Bierschank zu rufen: „Ein Seidel für den Professor Bruckner“, da er der Meinung war, daß er als Stammgast frischeres Bier erhalte. Da die Gesellschaft oft groß war, hörte man von der Stube, wo das Bier eingeschenkt wurde, jede zweite Minute den Bierkellner laut schreien: „Ein Seidel für den Professor Bruckner“, so daß die übrigen unbeteiligten Gäste darüber entsetzt waren, wieviel Krügel der Meister leere. Kamen aber keine Honoratioren, so speiste Bruckner in der sogen. „Schwemme“. Das ist die Vorhalle des Restaurants, in der Kutscher, Dienstmänner etc. essen und wo es billiger ist. Eines Abends gingen durch die Schwemme des Restaurants Gause Bülow und Brahms. Sie entdeckten Bruckner in meiner Gesellschaft unter Kutschern und Packträgern und gingen lachend an ihm vorbei, seine Gegenwart ganz ignorierend. Bruckner speiste deshalb gern in der „Schwemme“, weil es wie gesagt dort nicht bloß billiger war, sondern weil er auch, im Gegensatz zu Liszt, der schon das Teilen einer Kartoffel mit Hilfe des Messers anstatt der Gabel rügte, in bezug auf die Form des Essens den Schulgehilfen von Windhag nie ganz verleugnen konnte. Ueber die ihm im Restaurant zugewandten heiteren Mienen der übrigen Gäste wurde er dann ärgerlich.

Leicht war freilich der Verkehr mit Bruckner nicht. Oft wurde ich aus geringfügigen Ursachen ausgezankt, wobei Bruckner mit Titeln nicht besonders wählerisch war. Stets wurde dann die Anrede „Sie“ in „Er“ verwandelt, wenn ein Donnerwetter losbrach.

Wer bei Bruckner studierte und ihm auch sonst Gesellschaft leistete, der mußte an sich den Satz: „Ὁ μὴ δαρεὶς ἄνθρωπος οὐ παιδεύεται“ („Ein Mensch, der nicht geschunden worden ist, hat keine Erziehung genossen“) erfahren.

Nachdem ich mich Bruckner vorgestellt hatte, um sein Privatschüler zu werden, fragte er mich, ob ich schon etwas komponiert habe? Ich spielte ihm hierauf ein Lied von mir vor, worüber er sich zwar nicht ungünstig aussprach, jedoch mir verbot, jetzt zu komponieren. Erst studieren, dann komponieren, lautete seine Devise. Auch erzählte er, daß er in den Jahren, wo er bei Sechter studierte, gar nicht komponiert habe. Die Privatstunden, die man jedesmal v o r der Stunde mit 3 Gulden bezahlen mußte, waren enorm anregend und unterschieden sich vollständig von seinen Vorträgen an der Universität. War er dort populär und manchmal etwas flüchtig, so ließ er die Aufgaben in der Privatstunde so streng und eingehend machen, daß man oft als Schüler die Sehnsucht hatte, schneller vorwärts zu kommen und nur etwas Freiheit zu genießen.

Da Bruckner nach den Theorien seines Meisters S. Sechter, die er aber noch erweiterte, lehrte, und da Sechter wieder auf Marburg fußt, so lehrte einer der kühnsten Bahnbrecher auf dem Gebiete der Symphonie eigentlich die ältesten Theorien der Harmonielehre und des Kontrapunktes.

Ludwig Speidel, der bekannte Kritiker, fragte einmal Bruckner, wieso es komme, daß er, der doch in seinen Kompositionen sich Freiheiten sondergleichen erlaube und sich selbst der „Regel Gebot" bestimme, beim Unterricht so zopfig und pedantisch sei? Da antwortete Bruckner: „In der Schule kenne ich keine Freiheit, da muß der Schüler alles genau nach Regeln und Gesetzen machen. Wehe dem, der da nach Freiheit dürstet! Doch wenn ein Schüler bei mir den Unterricht beendet hat und bringt mir nun, als schaffender freier Künstler, eine Komposition, die er unfrei genau nach den bei mir erlernten Regeln machte, — den werf' ich hinaus."

Waren die Stunden bei Bruckner schon infolge des eingehenden und strengen Unterrichtes unvergeßlich, so gestalteten sie sich auch deshalb so interessant, weil Bruckner, falls er in guter Stimmung war, mir manche Stellen, die er eben komponiert hatte, am Klavier zeigte und auch — dieses jedoch nur selten — auf seiner Zimmerorgel vorspielte. — Es ist schwer, über das Spiel des Meisters sich so zu äußern, daß der Leser sich das Orgelspiel Bruckners vorstellen kann, zumal da der Meister, als ich sein Privatschüler wurde, über sechzig Jahre alt war und infolgedessen sich technisch manches Mal — die Finger zitterten ab und zu schon — kleine Unebenheiten ergaben. Vor allem muß ich betonen, daß Bruckners Orgelspiel der Ausfluß eines Genies war und etwas Monumentales hatte. Da gab es keine „sentiments", keine Zierlichkeiten, keine äußerlichen Effekthaschereien, da alles nur von Größe erfüllt war. Zu der Zeit, in der ich Bruckner als Organisten hörte, war die Orgel für ihn eigentlich ein überwundenes Instrument, da das Gebiet der Symphonie, der Kirchenmusik sein ganzes Dasein in Anspruch nahm. Wenn Bruckner damals Orgel spielte, so tat er es nur, um anderen eine Freude zu machen. Die Technik seiner Finger hatte, wie erwähnt, etwas nachgelassen; doch war es erstaunlich, welch kolossaler Behendigkeit seine Füße beim Pedalspiel noch fähig waren, was um so mehr unbegreiflich erschien, da der Meister, klein und sehr untersetzt, im gewöhnlichen Leben sich schwer bewegte.

War Bruckners Technik trotz des Alters noch immer bedeutend, so kam noch dazu, daß bei ihm Größe der Auffassung, Tiefe des Ausdrucks, Leidenschaft und Gesang in hohem Grade vereinigt waren.

Bruckner spielte selten Bach und die alten Meister, meistens improvisierte er nach Themen Wagners oder baute auf Grund irgend eines Themas seiner Symphonien eine mächtige Fuge auf. So improvisierte er einmal in Gegenwart einer großen Gesellschaft, in der sich auch Hofoperndirektor Jauner befand, in der Votivkirche über zwei Themen der Trauermusik aus der „Götterdämmerung" und schloß die Improvisation mit einer gewaltigen Fuge, die sich zu einer glorreichen Apotheose steigerte. Wir alle waren hingerissen von dieser genialen Phantasie des Meisters.

In derselben Kirche improvisierte er ein andermal über Themen aus der Verwandlungsmusik des „Parsifal".

Wieder einmal hörte ich ihn auf der großen Orgel in Klosterneuburg. Hier hatte er jenes innige und wundersame Thema aus dem ersten Aufzug Siegfrieds erwählt, bei dem Siegfried seiner Mutter gedenkt. Aber auch in der Hofburgkapelle, wo er Sonntagnachmittags die Kirchenlieder begleiten mußte, improvisierte der Meister mehrmals auf der Orgel nach Beendigung der Kirchenlieder, wobei er ein oder das andere Lied zur Grundlage nahm und einmal auch über ein Thema des cis moll-Quartettes Beethovens fast eine halbe Stunde lang eine herrliche Fantasie dichtete. Aber auch auf seiner Zimmerorgel übte Bruckner diese seine Kunst ab und zu aus. Als ich von Graz, wo Franz Schalk soeben die Fünfte Symphonie (im Frühjahr 1894) überhaupt zum erstenmal aufgeführt hatte, zurückkam und dem Meister den großen Erfolg meldete, freute er sich sehr und obgleich leidend, improvisierte er auf Grund des mächtigen Fugen-Themas des letzten Satzes seiner Fünften in solch grandioser Weise, daß ich tief erschüttert war. Phantasierte Bruckner in der Kirche oder in seinem Zimmer stets mit solcher Genialität, daß man staunend zuhörte, so standen seine Improvisationen im Konzertsaal, die er ab und zu, jedoch selten, spendete, nicht auf gleicher Höhe der Vollendung: der hell erleuchtete Konzertsaal, die bunte, sichtbare Menge, die damals nicht gute Orgel des großen Musikvereinssaales schienen seiner Phantasie einen Hemmschuh anzulegen.

Prof. Vokner, sein Schüler und Nachfolger als Lehrer des Orgelspieles am Wiener Konservatorium, erzählte mir, daß Bruckner in den Orgelstunden oft Bach unerhört, frei vom akademischen Zwang gespielt habe. Ich hörte leider ihn nur dreimal auf seiner Zimmerorgel Bach spielen. Es sind das aber unvergeßliche Erinnerungen. So hörte ich unter seinen Meisterhänden die Dorische Toccata (jedoch ohne Fuge), die F dur-Toccata samt der Fuge und die c moll-Passacaglia (jedoch ohne Fuge). Ein philiströser Zuhörer hätte daran vielleicht manches auszusetzen gehabt, doch war für mich der Gesamteindruck einer der gewaltigsten meines ganzen Lebens. Bruckner spielte sowohl die Dorische Toccata wie die F dur-Toccata viel langsamer als diese Werke von heutigen Organisten gespielt werden. Er nahm das Tempo eines Allegro molto moderato (beinahe Andante-Tmpo), durch welches gemäßigte, ruhige Tempo die Bachschen Werke jenen gewaltigen Aufbau erhielten, der uns an die ernste Gotik der Sebalduskirche in Nürnberg und das düstere Mediceer Denkmal Michel Angelos erinnerte. Die Passacaglia spielte der Meister fast im Tempo eines Adagios. Noch nach Jahren höre ich diese ernsten, traurigen Töne, die wie ein mächtiges „Grablied" erklangen.

Natürlich spielte der Meister nur von Noten, ab und zu, wie es mir schien, sich kleine Freiheiten erlaubend und dabei an Liszt erinnernd, der ja oft in der Interpretation subjektiv wurde, wobei Bruckner kleine Unterbrechungen passierten, die aber den Gesamteindruck nicht störten.

Spielen schon unsere jetzigen Organisten die Orgelkompositionen Bachs schneller als Bruckner, wodurch oft der große Zug verloren geht, so spielen unsere heutigen Pianisten (natürlich gibt es Ausnahmen) die Bearbeitungen der Bachschen Orgelkompositionen für Klavier oft in so rasendem Automobiltempo, jede Schranke niederfahrend, daß man den Meister der Gotik kaum mehr erkennt. Das vielgespielte D dur-Präludium samt Fuge z. B. leidet darunter sehr. Die Pianisten bedenken bei ihrem Prestissimo nicht, daß die Baßfiguren vom Organisten am Orgelpedal oft mit den Füßen bewältigt werden müssen und man nirgends auf der Welt ein paar Füße finden wird, die in so rasendem Tempo das Orgelpedal treten können. Will man mir, der ich a l l e Orgelpräludien und Fugen, a l l e Orgeltoccaten und Fugen J. S. Bachs nebst vielen anderen Werken dieses Meisters und seiner Zeitgenossen für Klavier bearbeitet und mich mein ganzes Leben damit beschäftigt habe, nicht in dieser Hinsicht glauben, so vertraue man doch Meister Liszt, der jedesmal ärgerlich war, wenn seine Bach-Bearbeitungen schnell gespielt wurden. Liszt sagte ungefähr: „Bach muß immer großzügig gespielt werden, breit und majestätisch. Nur hier keine Beschleunigung und leichte Auffassung! Die ist am Platz bei den Fugen Mendelssohns, die kapriziös und graziös meistens gespielt werden müssen.".[1]

Bruckner, den ich nie bei einer Unwahrheit ertappte, erzählte oft, welch große Erfolge er in Nancy, Paris und London als Organist errungen habe. Dr. Louis, dem das Verdienst zukommt, die erste größere Bruckner-Biographie

[1] Ein originelles Wort eines bekannten Münchner Dilettanten älterer Generation sei hiezu bemerkt: „Bach ist immer langsam, Mozart schnell". Red.

geschrieben zu haben (Franz Brunner gab 1895 nur ein kurzes Lebensbild Bruckners heraus), bezweifelt diese übergroßen Erfolge Bruckners in den oben genannten Städten, da er fast gar keine Zeitungsberichte über diese Konzerte fand und die wenigen vorhandenen nichts Besonderes von Bruckner berichteten. Ohne mich auf diese Frage weiter einlassen zu können, muß ich nochmals betonen, daß Bruckner oft von seinen großen Erfolgen sprach, daß er auch mehrmals den Wunsch äußerte, wieder nach London zu reisen, sich natürlich aber nie von seinen Kompositionen losreißen konnte. Ich erwähne auch weiterhin nochmals, daß ich englische und französische Kritiken in der oben geschilderten, im zweiten Zimmer Bruckners liegenden Notensammlung sah, die sich doch nur auf seine damaligen Konzerte beziehen konnten.

Während Bruckner vielleicht der größte Organist nach Bach war, so war er ganz hilflos am Klavier. Hier konnte er sich schwer verständlich machen, wodurch er in dieser Beziehung an Berlioz und Wagner erinnerte. Trotzdem zeigte der Meister einzelne Stellen aus seinen Werken stets am Klavier, wobei er oft verzweifelt war, wenn ihm so gut wie alles mißlang.

Als ich Bruckners Schüler wurde, hatte er gerade die Siebente Symphonie beendet. Er zeigte mir den Beginn des Adagios, des Scherzos. Ich erlebte auch das Entstehen des „Tedeums". Als ich einmal zur Stunde kam, hatte Bruckner eben die Fuge „In te domine, speravi" entworfen. Doch war er von Zweifeln nicht frei, da er zwei Versionen besaß. Bei der ersten hatte er unbegreiflicherweise den Hauptakzent auf „In" gelegt, während bei der zweiten Version dieser auf „Te" lag. Bald aber entschied er sich für die zweite. Diese Fuge bereitete dem Meister große Schwierigkeiten.

Bruckner arbeitete überhaupt enorm schwer, wie vielleicht Beethoven, und nicht so leicht wie Mozart und Schubert. Wohl komponierte der Meister wie jeder Tonheros, ohne Klavier, frei im Geiste, jedoch bei vielen Stellen wurde das Werk auch am Klavier durchdacht.

Auch die Entstehung der grandiosen Achten Symphonie erlebte ich. Erinnerlich ist es mir noch, wie mir Bruckner den Beginn des Adagios der Achten zeigte. Das Thema des Scherzos nannte er den deutschen Michel. Das Thema, das seinen Ursprung wie manches Scherzo-Thema aus einer oberösterreichischen Weise — Bruckner spielte als armer Schulgehilfe von Windhag bei Bauernhochzeiten auf der Violine Tänze — herleiten dürfte, hat etwas Energisches, Reckenhaftes. Die beständige Wiederkehr dieses Themas gibt dem Scherzo den Charakter der rastlosen Arbeit, der Unbezwinglichkeit. Während Bruckner stets im oberösterreichischen Dialekt sprach, drückte er sich bei den Worten „deutscher Michel" ganz hochdeutsch aus, was komisch wirkte. Der Maler Perathoner, der ein Porträt von ihm gemalt hatte, war von dem Scherzo so entzückt, daß er Bruckner selbst als deutschen Michel malte, in Tiroler Kostüm, mit nackten Knieen auf einem Felsen sitzend. Doch siehe da, Bruckner war sehr ärgerlich über diese Auffassung, was mir jetzt noch immer unbegreiflich ist, da die Darstellung Perathoners genial genannt werden muß.

Beim letzten Satz der Achten schwebte dem Meister eine Begegnung zwischen dem österreichischen (dem die Symphonie gewidmet ist) und dem russischen Kaiser vor. Das Streicherorchester im Anfang, zu dem später die Blechinstrumente kamen, sollte das Reiten der Kosaken darstellen.

„Jetzt geht's zur Kirche," sagte Bruckner bei einer Stelle, die wie ein Gebet anklingt.

Es ist merkwürdig, was sich Bruckner bei den einzelnen Sätzen dachte, da es ganz naive Gedanken sind, die er sicher erst s p ä t e r in das Werk hineininterpretierte. Was haben der deutsche Michel, die Kosaken, der russische Kaiser mit der Achten Symphonie gemeinsam? Gar nichts! Diese Gedanken können sicherlich nicht den Anstoß zu den Werken gegeben haben. Die Grundstimmung, aus der heraus sich das Kunstwerk loslöst, müssen wir selbst finden. Bruckners Erdenwallen war erfüllt von Leiden und Entbehrungen. Ungeliebt zog er durch das Leben mit einem Herzen voll Sehnsucht nach Liebe und Glück. Sein Dasein war ein beständiger Kampf mit der ihm gegenüber feindlich entgegentretenden Außenwelt, worin er als Gottgesandter stets ein Fremdling bleiben mußte, jedoch ein Kampf, bei dem ihn sein Gottvertrauen nie verließ und aus dem er doch als Sieger hervorging. Bruckners Symphonien sind das musikalische Spiegelbild seiner Seele! Die Symphonien mußten sich auch zu religiösen Bekenntnissen gestalten, da der Meister tief religiös war. Stets tritt im letzten Satz ein Choral ein, der zum Schlusse in ganzer Pracht erklingt. (Schluß folgt.)

# Für den Klavierunterricht.

## Friedrich Chopin: Etüden op. 25.

### I.

NEUES zum Ruhme Friedrich Chopins (1810—1849) zu sagen, erscheint überflüssig; die gesamte klavierspielende Welt verehrt in ihm ein Genie von Gottes Gnaden, dessen Werke in ihrer Art für die Kunst von demselben Werte sind, wie etwa Bachs „Wohltemperiertes Klavier" oder Beethovens Sonaten. Es ist daher nicht der Zweck dieser Zeilen, über Chopin im allgemeinen und seine epochale Bedeutung für die Klaviermusik zu sprechen — wer sich darüber belehren will, lese die vortrefflichen Bücher von Friedrich Niecks „F. Chopin als Mensch und Musiker" oder M. Karasowski „F. Chopin, sein Leben, seine Werke und seine Briefe" und schließlich, last not least „Frédéric Chopin von Franz Liszt", übersetzt von La Mara. Besonders der letzte schuf dem dahingeschiedenen Freunde ein Denkmal von überwältigender Größe. — Im Nachfolgenden sollen lediglich die genannten Etüden op. 25 einer detaillierten Betrachtung unterzogen werden.

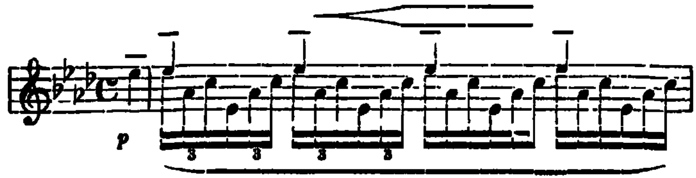
Nicht so bedeutend und weniger schwierig als ihre Schwestern op. 10 mögen sie als Vorbereitung für diese dienen. Zunächst nun die Frage: Wann besitzt der Spieler den Grad von Reife, um sich geistig und technisch an ihnen mit Erfolg versuchen zu können? In der Regel lassen die Klavierlehrer die Chopinschen op. 25-Etüden auf die Studien von Moscheles op. 70 folgen. Ich will nicht behaupten, daß dies immer der richtige Zeitpunkt ist. Jedenfalls muß der Schüler schon untrügliche Beweise dafür geliefert haben, daß er die Freiheit des Vortrages in keiner Weise mißbrauche, daß er insbesondere rhythmisch so gefestigt sei, um an den Klippen eines Tempo rubato nicht zu zerschellen, daß er sich des psychischen Anschlages wohl bewußt und den technischen Schwierigkeiten, die seiner harren, unbedingt gewachsen sei. Mit dem „genügend" ist es hier keineswegs getan. Wünschenswert wäre daher, daß der Spieler, bevor er an das Studium der Chopinschen Etüden geht, seine Reife an kleineren poetischen Stücken (etwa an manchen Fantasiestücken) von Schumann und Chopin (etwa an den Nocturnes, Impromptus, Valses etc.) erprobt habe.

Mit dem Studium der Chopinschen Etüden tritt der Schüler in ein neues Stadium, der Klavier s p i e l e r avanciert zum K l a v i e r p o e t e n. Nicht als ob nicht jeder Klavierspieler überhaupt a priori auch „Poet dazu" sein sollte — die Tondichtungen eines Bach, Mozart, Beethoven verlangen diese Eigenschaft in ganz besonderem Maße — aber Chopins zart-leidenschaftliche Gebilde erheischen zur vollendeten Wiedergabe eines speziell sensitiven Vortrages, wie ihn kaum ein zweiter Komponist fordert. Ein Poet am Instrument also muß derjenige sein, welcher der Chopinschen Tonsprache gerecht werden will.

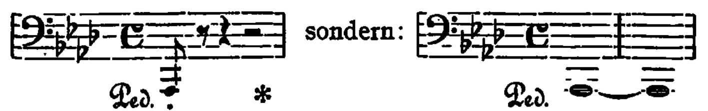
Auch den Etüden. Denn es wäre ein bedenklicher Irrtum, in diesen lediglich technische Probleme zu erblicken, wie etwa in den Czernyschen Studien; nein, die Etüden Chopins sind Gebilde, denen stets irgend eine poetische Idee zugrunde liegt. Diese zum Ausdruck zu bringen, darauf sei das Augenmerk des Vortragenden in erster Linie gerichtet, die spielende Ueberwindung technischer Schwierigkeiten, mögen diese mitunter auch gewaltiger Art sein, wird als selbstverständlich vorausgesetzt.

Aus dem Grunde, daß es sich bei den Chopinschen Etüden um Tondichtungen heterogenster Natur handelt, ist es keineswegs nötig, alle in der vom Komponisten angegebenen Reihenfolge zu spielen; man wähle vielmehr unter ihnen diejenigen aus, welche dem jeweiligen Bedürfnisse gerade entsprechen. Während des Studiums unseres op. 25 scheint es überhaupt nicht übel angebracht, gleichzeitig auch rein technische Studien zu betreiben, beispielsweise die Virtuosenschule von Czerny u. a. Auch ein Repetitorium des Gradus ad Parnassum kann nicht von Schaden sein.

Der ersten Etüde (Ausgabe Peters) in As dur, einem anfänglich zarten Gesange, der sich wiederholt zu größeren Steigerungen erhebt, werde besonders hinsichtlich des Anschlages große Aufmerksamkeit zugewendet. Was diesen betrifft, so trete selbstverständlich die wogende Begleitung gegen die melodieführende Oberstimme zurück. Der Auftakt *es* genau im Werte, ein **wirkliches** Viertel, nicht, wie gebräuchlich, zu kurz. Der Gesang der Oberstimme werde ausdrucksvoll deklamiert und verständig phrasiert. Ich bin dafür, die melodischen Töne, soweit angängig



als Viertel liegen zu lassen; die notwendigen Sprünge, etwa Takt 4, 6 u. a. führe man in Ruhe und ja nicht gestoßen aus. Auch bei diesen Stellen muß der Eindruck eines fortschwebenden Gesanges gewahrt bleiben. Also nicht Leuchtkugeln gleich, sondern feststehenden Sternen. Besondere Feinheit der Ausführung erheischen die tiefen Baßtöne Takt 1 *As*, Takt 5 *Des*, Takt 8 *Es* u. ä.; dieselben sollen durch den Anschlag und unter Mithilfe des Pedales den Eindruck eines fortklingenden langen Tones erwecken, also nicht




Daß die Anwendung des Pedales bei diesem Stücke eine hervorragende Rolle spielt, braucht nicht besonders bemerkt zu werden. Erster Grundsatz hierbei sei: Wahrung der Reinheit der Harmonie. Der Vortrag des ganzen Stückes sei erfüllt von berauschendem Wohlklange. Technisch gilt es nicht gerade als schwierig, doch sind immerhin einige Stellen vorhanden, die „genommen" sein wollen, soll der Gesangsstrom nicht eine verletzende Unterbrechung erleiden. Hinsichtlich des Zusammenspieles beider Hände befleißige man sich größter Akkuratesse. Takt 17 u. w. (sechs der Rechten auf vier der Linken) dürfen natürlich keinerlei Störung verursachen. Man übe beide Hände einzeln und zusammen so lange, bis die nötige Glätte erreicht ist. Feinfühligen Spielern sei Takt 14—15 die zarte Anteilnahme am Ausdruck der melodischen Mittelstimme



besonders nahegelegt. Auch sonst finden sich in dem Stücke manche Stellen, die ein allerdings nur bescheidenes Hervorheben der einen oder anderen Note in den Mittelstimmen oder im Basse verlangen, falls der Vortrag nicht des nötigen Glanzes und Schwunges entbehren soll. Kunstverstand und voll entwickelter Schönheitssinn werden hier das Richtige treffen lassen, doch hüte man sich vor „Tüftelei" und zu weit gehender Sezierung, habe vielmehr stets den großen Zug des Ganzen im Auge.

Für den Triller im vorletzten Takte — Vorschlag *D Es* wird antizipiert — empfehle ich inklusive Nachschlag 12 Noten, also

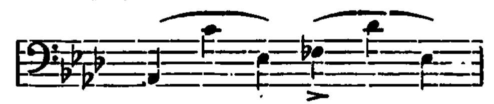



Ein kleines *ritard.* wird die Wirkung des ruhigen Ausklingens nur erhöhen.

Wie die Erfahrung lehrt, bemächtigt sich bei dem Anblicke der zweiten Etüde des Schülers einiges Schaudern, weniger wegen der technischen Forderung — trotz *Presto* ₵ — als vielmehr wegen der rhythmischen. Doch auch diese ist nicht allzuhoch gestellt. Man studiere zunächst zart in langsamem Zeitmaße genauest den Text ohne jede auffällige Betonung der Triolen, einzig die erste Baßnote — Hände von großer Spannweite mögen sie den Takt durch liegen lassen — erhalte einen kleinen Akzent, etwa




Von größter Wichtigkeit für den richtigen Vortrag ist die Beachtung des *p molto legato*. Durch dasselbe wird das Kolorit gewonnen, das für den träumerisch melancholischen Charakter des Stückes unbedingt erforderlich ist. Die vielen vorkommenden < > werden diese Stimmung noch erhöhen. Takt 16 und 17 ist der klagende Schmerzensruf (*fes*)



ein wenig hervorzuheben. Im allgemeinen aber darf der Vortrag dieses Stückes niemals zu **besonderer** Kraftentfaltung gelangen, er sei vielmehr durchaus auf *sotto voce*, also auf „verschleiert" gestimmt. Lediglich einmal ist auf kurze Zeit *forte* verlangt, doch auch dieses dürfte an dieser Stelle *cum grano salis* aufzufassen sein.

Technisch hohe Anforderungen stellt die dritte Etüde. Zunächst muß auf äußerste Präzision des Zusammenspieles beider Hände gesehen werden. Leichtigkeit und Eleganz ist bei der Ausführung, der durch Hervorheben des rhythmischen Momentes besonderes Leben zu verleihen ist, unerläßlich. Darauf deutet des Komponisten Vorschrift *leggiero* hin. Man hüte sich also vor einem derben „Geklopfe"; das würde zu dem Charakter dieses feinen Stückes übel passen. Ueberhaupt muß immer wieder aufs neue bemerkt werden, daß für den Vortrag der Chopinschen Klaviermusik Wohlklang, Schönheit des Tones, also vollendet durchgebildeter Anschlag eine der wichtigsten Forderungen ist, mag auch von mancher Seite heutzutage der Wert desselben nicht genügend geschätzt werden. Besondere Beachtung erheischt die Legato-Ausführung der linken Hand — *c f* gut gebunden! —:




(Pedalwechsel durch das ganze Stück — wie angegeben — jedes Viertel). — Auch sonst wird subtile Behandlung,

namentlich Reinheit der linken Hand nachdrücklichst verlangt, ganz besonders Takt 3, 7 u. ä.

Einer reizenden Wirkung sind die Trillerstellen



sicher, vorausgesetzt daß sie mit der nötigen Glätte und Rundung gebracht werden; dem angegebenen Fingersatze 4 2 3 2 ist beizupflichten. Von Takt 29 (H dur) an ändert sich das Bild; an Stelle der bis hierher festgehaltenen *„leggierezza“* des Ausdruckes tritt nun Bestimmtheit, durch 8 Takte mit ziemlicher Kraftentfaltung. Nicht zu übersehen sind die > auf dem 2., 4. und 6. Achtel:




Vom 49. Takte tritt folgende Variante des Ausdruckes in Kraft:



(2., 4. und 6. Achtel kurz gestoßen *fz*.) Die Coda von Takt 57 an verlangt große Virtuosität, besonders Takt 60 und folgende. Die weiten Akkordgriffe der linken Hand bringe man weich



ohne das übliche brutale Herausklopfen des Daumens; die tiefe Baßnote selbstverständlich gleichzeitig mit der Oberstimme, also nicht vorausgenommen.

Eine recht hübsche Fingerübung bietet noch Takt 5 vom Ende




Ausführung des Trillers:




Die Schlußakkorde zwar plastisch, doch gleichsam hingehaucht.

**München.** Prof. **Heinrich Schwartz,** Kgl. Bayr. Hofpianist.



# Die Psychologie der musikalischen Uebung.

**Von Dr. med. SEMI MEYER (Danzig).**

## 11. Der Ausdruck.

KÜNSTLERISCHE Tätigkeit dient der Vermittelung, in ihr spricht ein Geist zum andern; die Bewegungen einer Sprache aber nehmen eine Sonderstellung ein, die Form ihres Ablaufs dient dem Ausdruck, und wer die Technik der Bewegungen bis ins kleinste beherrscht, wäre damit noch nicht in den Stand gesetzt, eine künstlerische Sprache zu reden, wenn es eben nicht in der Natur unserer Bewegungen läge, daß sie in jedem Falle durch ihre Gestaltung etwas von unserem Innenleben verraten, also Ausdruck empfangen, ob wir nun wollen oder nicht.

Die Psychologie der Musikübung kann aber deswegen nicht damit beendet sein, daß wir die Gesetze des Bewegungserwerbs kennen gelernt haben, wir stehen vor der schwierigeren und strittigeren Aufgabe, zu untersuchen, wie unsere Bewegungen dazu erzogen werden können, dem Ausdruck zu dienen, und wie weit hier der Einfluß der Uebung reicht.

Die Musik hat sich anscheinend überall neben der Sprache gebildet, offenbar als ein aufs innigste mit ihr verwandter Sproß der geistigen Gemeinschaft. Wie die Sprache setzt sie gleichgeartete Geistesverwandte voraus, die nicht nur vernehmen, sondern verstehend folgen, und wir hätten mithin zu betrachten die Uebung im Verständnis auf der einen Seite und den etwaigen Einfluß der Uebung auf die Ausdrucksfähigkeit auf der andern.

Ueber die Kunst überhaupt und die Musik im besonderen läßt sich leicht reden, und es scheint auch nicht schwer, Systeme aufzubauen, die das große Gebiet der Kunst umfassen. Wir halten heute von Systemen wenig, wir sind bescheidener geworden und trauen uns nicht zu, eine ganze Welt in einer Formel zu umfassen. Um so verwunderlicher ist es aber, daß man auf der Zusammenschmelzung aller Künste zu der einen umfassenden Allkunst immer eigensinniger bestehen will, so dickköpfig sich auch manche der Teilnehmer an dem Ensemble gegen die Zusammenpferchung sperren. Am unartigsten benimmt sich wie so häufig auch hier die Musik, sie will sich durchaus nicht in das Netz der Begriffe einfangen lassen, und sie hat ihr Schicksal verdient, daß mancher Erbauer eines Systems der Aesthetik das ungeratene Glied möglichst links liegen läßt. Die Musik nimmt in mehr als einer Beziehung eine Sonderstellung unter den Künsten ein, und es liegt im Grunde gar keine Veranlassung vor, sich darüber viel zu wundern und es durchaus anders haben zu wollen. Gewiß kann man Brücken bauen. Als ein Stück des geistigen Lebens der Menschheit muß die Musik überallhin Beziehungen haben, sie ist ja keine Erfindung eines müßigen Gehirns. Aber mag ihre Entfaltung sie von ihrem Ursprung noch so weit fortgeführt haben und mag sie in ihren heutigen Formen den anderen künstlerischen Betätigungen angenähert sein, sie bleibt ein ganz eigenartiger Zweig an dem Baume des Geisteslebens, der seinen Ursprung als eine Abart der Sprache nirgends verleugnet.

Die Sprache hat kein Vorbild in der Natur, sie ist selbständige geistige Schöpfung, sie empfängt Form wie Inhalt innerhalb der geistigen Gemeinschaft, sie nimmt nicht einmal ihr Material aus der Umwelt, sondern bildet es selbst. Das alles trifft auf die Musik zu und unterscheidet sie gründlich von allen Künsten. Unmittelbar spricht sie, ihr Material ist die Form der flüchtigen Luftwelle, nicht der Inhalt, den in der Verkehrssprache dasselbe Material bereits festgelegt hat und worauf alle redenden Künste erst weiter bauen können.

Deswegen aber ist die Musik nicht die Bewegung da draußen im Luftmeer, die ist nichts als eine Erschütterung, bald schneller, bald langsamer, und stärker und schwächer.

Wenn nicht Geister da sind, denen die Bewegung etwas sagt, dann ist sie nichts als jeder andere Stoß auch, und zu sagen, die Musik sei eine Luftbewegung, verrät ein großes Maß von Gedankenlosigkeit. Die Musik ist nur in uns, den vernehmenden und ausdrückenden geistig gleich organisierten Wesen und nur in geistigen Gesetzen können wir selbstverständlich ihr Wesen zu ergründen suchen. Es ist zu fragen, wie die Wirkung von einem Geist zum andern übertragen wird.

In all seiner Not, in allem Gedränge des Lebens hat der Mensch Zeit übrig gehabt für Schmuck und Kunst, und er hat sie immer wieder, wo er nur Atem zu schöpfen beginnt. Der Gesunde bedarf der Kunst, so wenig sie geeignet ist, ihn im Kampf zu fördern. Die Ansicht, daß das künstlerische Erlebnis zur Krankheitsgeschichte der Menschheit gehöre, ist eine Widerlegung nicht wert. Wir sind überhaupt nicht krank, zur Hypochondrie haben wir nicht die mindeste Veranlassung, und auch unsere Kunst ist gesund. Wenn sich gewisse Leute überfüttern, so sollen sie mit ihrem verdorbenen Magen uns Gesunden den Genuß nicht verekeln. Nicht der Kranke greift nach der Kunst, der hat mit sich zu tun, der Gesunde bedarf ihrer in der Fülle seiner Kraft, und er schafft sie sich im Gefühl seiner Gesundheit und Lebenslust.

Das erste aber ist, daß er singt. Musik wird nicht zuerst gehört, sondern man macht Musik, alle zusammen machen Musik, und sie sitzen nicht still dabei, sondern bald fangen sie zu tanzen an. Wir finden die Musik ursprünglich vor als eine Aeußerung, in der sich ein inneres Bedürfnis Luft schafft. Von Schönheit oder einem Ergötzen an bloßen Formen oder gar von der Ausübung einer Urteilsfunktion ist da zunächst kein Schatten vorhanden. Eine innere Bewegung findet ihren angemessenen Ausdruck. Die Form aber wird hineingewoben in die bestehenden geistigen Regungen, sie dient dem Kult in jeglicher Gestalt, die er annimmt. Und das ist bis heute so geblieben. Es paßt zwar nicht in die Systeme der Aesthetik, die durchaus wollen, daß die Kunst ihren Wert in sich selbst trage, aber die Abtrennung vom lebendigen geistigen Geschehen ist erst ein Produkt höherer Kulturstufen, jede Kunst ist zunächst eine angewandte, und je mehr sie es bleibt, desto höher ihr Wert für die Gesamtkultur.

Der kirchlichen Musikübung sind nicht nur Früchte entsprossen, die zum Wertvollsten gehören, was hervorgebracht worden, sie hat auch die Grundlagen der heutigen Ausdrucksmittel geschaffen. Die Kunst als eine soziale Erscheinung kann nicht isoliert stehen, und deswegen ist das Kunstwerk nicht voll zu verstehen, wenn die Stelle in der geistigen Entwicklung, an der es entspringt, außer Betracht bleiben soll. Davon macht die Musik keine Ausnahme, sie ist vielmehr eher ausgezeichnet durch eine Abhängigkeit ihrer Formen von der geistigen Verfassung der Ursprungszeit wie keine andere Kunst. Aber den Geist der Zeiten zu verstehen, das ist schwer, wir begnügen uns zu oft, im Alten das Neue wieder zu erkennen, und vieles mißverstehen wir deswegen gewiß alle miteinander. Wir verstehen uns schon gegenseitig so schwer und sind doch Kinder einer Zeit.

Und doch läßt uns jeder Laut, der eines Mitmenschen Munde entspringt, in sein Inneres blicken. Eine Welle im Luftmeer ist es nur, die sich von seinem Munde zu unserem Ohr begibt, aber sie bringt uns Kunde von der zartesten Regung, und gewöhnt jeden Klang für die Deutung eines fremden Innenlebens zu benutzen, tragen wir ohne Besinnen unsere Erfahrung hinein in alles, was an Ton und Geräusch unser Ohr trifft, und die Welt ist uns kein klangloses Gewirr von Verschiebungen der Massenteilchen, sondern sie wird uns ein Tummelplatz von frohen und trüben, von drohenden und lachenden Dingen, die allesamt ihre Eigenheit im Klang und Geräusch, das sie von selbst oder im Widerstand geben, uns willig verraten.

Weshalb gerade das Gebiet des Gehörsinns so eindrucksreich ist, das ist bald gefunden. Ist es auch nicht die Bewegung selbst, die wir wahrnehmen, so ist es doch ihre unvergleichliche Mannigfaltigkeit und ihre unerschöpfliche Zusammensetzbarkeit, aus deren Ausnutzung unsre Bewußtseinsform der Klänge und Geräusche sich aufbaut. Wir besitzen kein feineres Unterscheidungsorgan als unser Ohr, das nicht nur geradezu unzählige Schwingungsunterschiede in ebenso unzähligen Stärkeabstufungen kennen lehrt, sondern darüber hinaus aus der unendlichen Anzahl von Zusammensetzungen des Tonmaterials die Eigengestalten der Geräusche bildet und in den Klangfarben einen Reichtum an Abwechslung ermöglicht, der überhaupt nur im Gebiete des Bewußtseinsgeschehens denkbar ist. Denn das Geistesleben ist mannigfaltiger als das Weltgetriebe draußen.

Das alles würde aber noch nicht ausreichen, um die ganz besondere Ausdrucksfähigkeit der Klänge zu erklären. Es ist ein noch unmittelbarerer Anteil am Wesen der Vorgänge, den sie uns übermitteln, und das ist die zeitliche Seite des Geschehens. Ein Wesen ohne Gehör — es gibt deren zahllose in der Tierwelt — ist ein zeitloses Geschöpf, ihm fehlt der Grundstock, aus dem sich unser Zeitbewußtsein aufbaut. Ganz unmittelbar nehmen wir in jedem Geräusch und Klang den Lauf der Zeit mit wahr. Sehen und tasten können wir jedes Ding, solange wir wollen, der Schall ist an den Zeitpunkt seiner Entstehung gebunden.

Die Beschränkung wird aber zum Reichtum, denn aus dem zeitlichen Gang, aus der Form des Erscheinens, des Anhaltens und des Verschwindens und weiter aus jedem Wechsel des Fortgangs gewinnt das Rohmaterial eine Fülle neuer Möglichkeiten, in der der schöpferische Geist frei bildend und schaltend seine Gestaltungskraft offenbart in der Schaffung eines gewaltigen eigenen Reiches mit eigenen Gesetzen.

Als freie menschliche Geistesschöpfung entstanden, schaltet noch unter unseren Augen die Musik frei mit ihren Mitteln, bereichert sie von Geschlecht zu Geschlecht und findet nimmer eine Grenze ihrer ungeahnten Möglichkeiten. Sie ist freier von den Fesseln des Materials als jede andere Kunst, ihr Ausdrucksmittel gestattet ihr schneller jeder neuen Regung zu folgen. Auch dem Dichter ist nicht verstattet, so frei die Sprache umzugestalten, wie dem Meister der Musik die seine.

Was die Sprache an unmittelbaren Ausdrucksmitteln zur Verfügung hat, das nimmt die Musik hinüber oder vielmehr das ist schon Musik, das ist ihr Ursprung, wie alle Geistesschöpfungen abgetrennte und selbständig gewordene Tätigkeiten sind. Die Musik entfaltet sich aber zu einer Aussprache der Persönlichkeit um so schneller, je größer ihre Freiheit. Sie gibt dem Begabten die Mittel des Ausdrucks in die Hand, es bedarf nicht besonderer Uebung, um sein Inneres im Klang und Rhythmus zu verraten. Einmal gebildet, ergibt sie von selbst den Einblick in die innere Bewegung. Der natürliche Gesang ist ausdrucksvoll, und der Künstler, der sich die Rohrflöte schneidet, nimmt von ihm die Mittel hinüber, um seine Sehnsucht wie seinen Sieg in die Sprache der Töne zu fassen. Die Bewegung seines Herzens ist es, die er seinen Rhythmen mitteilt, sie geben in dem unmittelbar erfaßten zeitlichen Gang ein Stück des inneren Geschehens selbst wieder.

Die fortschreitende Verselbständigung der Ausdrucksmittel, die in der Loslösung vom Wort ihren Anfang nimmt, führt auf mancherlei Umwegen und unter den Hemmnissen aller Entwicklungen zu dem Ideal des Ausdrucks in den reinen Formen der Melodie, Harmonie und Rhythmik. In ihrer gegenseitigen Ergänzung sind diese Mittel aber das schmiegsamste Material geworden, und nirgends spiegelt sich der Geist der Zeit wie etwa in einem intimen Stückchen *Mozarts*, das für die tändelnde Gesellschaft anmutiger Wiener zur Blütezeit ihres Leichtsinns geschrieben, uns mitten hineinführt in ihr liebenswürdiges Geplauder. Unsere Zeit ist ernster, und der Ernst unserer

Arbeit hat die Kunst im Innersten umgestaltet. Man hat uns gar nicht verwöhnt, und wir können einen getanzten Don Juan nicht mehr verstehen, der gedankenlose Weiberjäger soll durchaus ein Stück vom Faust werden, der im Genusse verschmachtet nach Begierde.

Das Beispiel ist belehrend, wie der Reichtum an vorhandenen Schätzen nur verstanden werden kann aus dem Charakter der Zeit, die sie hervorbringt. Was uns überliefert ist, das dürfen wir nicht umdeuten. Hier beginnen die Schwierigkeiten des Ausdrucks bei der Uebermittlung und damit das Gebiet der Uebung im musikalischen Ausdrucksvermögen. Der nachschaffende Spieler muß erst verstehen und sich in den Geist der Zeit versetzen lernen, er hat nicht das Recht, uns seinen Beethoven vorzusetzen, denn den Meister kennen wir alle, an Auffassungen ist da nichts Brauchbares mehr herauszuholen und Modernisierungen sind hier nichts als gewaltsame Eingriffe.

Für das verständnisvolle Nachgehen, für das feinere Einfühlen bleibt dem Ausführenden Spielraum genug, denn abgesehen von allen Stärkeschattierungen gibt der Rhythmus so viel Schmiegsamkeit her, daß die Persönlichkeit des Spielers auch ohne Gewalttätigkeiten zu ihrem Rechte kommt.

So ursprünglich und unvermeidlich die Ausdrucksfähigkeit des Rhythmus in seinen naturwüchsigen strengeren Formen ist, so aufdringlich jeder Tanz und Marsch, so sicher feierlich jeder Choral ist, aller feinere Ausdruck ruht trotzdem nicht in der Strenge, sondern in der Biegsamkeit des Rhythmus. Was an jedem automatischen Musizieren so ärgerlich ist, ist die strenge Rhythmisierung, und auch die Erstarrung einmal gewählter Schwankungen an immer gleicher Stelle in der Sprechmaschine kann den Geschmackvollen wild machen. Nichts ist unerfreulicher als ein Quartett, das nur durch strengste Einhaltung des Rhythmus zusammenhält. Nach meinen Beobachtungen neigen die Damen viel eher zu einer im Uebermaß äußerst betrüblich wirkenden Exaktheit in der Rhythmusbehandlung.

Für den Lehrer ist das Problem schwierig genug. Da die freiere Behandlung natürlich nur auf einer Beherrschung ruhen darf, die den Rhythmus bereits mechanisiert hat, so ist seine erste Aufgabe ja gegeben, aber die Freiheit zu lehren, ohne das Band ganz zu sprengen, das wird nicht immer eine leichte Aufgabe sein. Eine völlige Zerreißung des rhythmischen Bandes, die nicht nach jedermanns Geschmack ist, wird bei Klavierspielern nur zu leicht geduldet.

Es mag sein, daß die große Sprödigkeit des Instruments dazu verführt. Unsere Ansprüche sind stark gewachsen entsprechend einer Entwicklung zu einer immer reineren Ausdruckskunst unter Zurückstellung der bloßen sinnlichen Annehmlichkeit. Deswegen sind die Holzblasinstrumente verdrängt von den ausdrucksreicheren Geigenformen. Sie folgen in der Hand des Meisters jeder Regung so willig, daß der Musikgewöhnte gar nicht mehr fühlt, wie weit sie immer noch hinter der menschlichen Stimme zurückbleiben. Was die lebendige Bildung des Organs unwillkürlich entfaltet, das dem spröderen Material des Instrumentes abzulocken, bleibt allein die Aufgabe.

Die Musik ist keine Erfindung, unsere Instrumente aber sind solche, und sie sind deswegen selbstverständlich erweiterungs- und verbesserungsfähig für alle Zeit. Sie sind der Mehrzahl nach erst ein paar Menschengeschlechter alt, und wer seine Blicke öfter über den Gang der Kultur schweifen läßt, auf den muß es recht belustigend wirken, wenn das heute Gegebene als das allein Mögliche und unverändert heilig zu Haltende gelten soll.

Unser Klavier, an dessen Vervollkommnung ungezählte Kräfte andauernd arbeiten, ist immer noch ein Schmerzenskind unserer klanghungrigen Zeit. Wir besitzen wohl eine große Literatur, die mit den gegebenen Mängeln rechnet, aber gerade daß das Klavier für Uebertragungen das allein gegebene Instrument vorläufig bleibt, birgt eine große Gefahr. Man kann auf dem Kasten unendlich viel ohne jede Seelenbeteiligung abhaspeln, und der Lehrer kann gewiß gar nicht früh genug darauf dringen, daß der Schüler sich gewöhne, dem harten Stoff abzulocken, was nur irgend herauszuholen ist.

Es erübrigt sich beinahe zu sagen, daß hier die Persönlichkeit den Ausschlag gibt. Die Musik ist die verständlichste Sprache, sie kennt nicht einmal die Schranken der völkertrennenden Grenzen. Aber nicht jeder folgt überall hin und den Reiz der Gegensätze wollen wir gar nicht missen. Was der immer lebhafter werdende künstlerische Austausch der Nationen uns bescheren wird, das ist als eine Bereicherung der Ausdrucksmittel schon zu begrüßen, aber an seiner Art wird hoffentlich jeder dabei festhalten. Wenn wir ausländische Künstler unsere heimischen Werke spielen hören, da bekommen wir oft genug einen kleinen Einblick, wie fern die Menschen voneinander doch sind. Wir als die höflichste Nation machen ja die tiefste Verbeugung vor jedes Fremden Art, aber noch hat es keine Gefahr und ein gütiges Geschick erhält uns unsere musikalischen Querköpfe. Die Musik ist keine Geschäftssprache. Die könnte ganz international und für jeden verständlich sein, denn Profit bleibt in allen Landen dasselbe. Beim Musikmachen da soll ein kleiner Rest wenigstens übrig bleiben, der nicht glatt aufgeht. Sonst fühlen wir die Absicht zu deutlich und sind mit Recht verstimmt.

Das musikalische Kunstwerk ist auf die Uebermittlung durch den ausführenden Künstler viel mehr als jedes andere angewiesen. An die Stelle des nachfühlenden und nachschaffenden Ausdrucks tritt aber nur zu leicht die selbständige Auffassung um jeden Preis. Die Sprache der Musik ist voller Andeutungen und ein Notenblatt kann Geheimnisse genug enthalten, es kann aber auch hineingeheimnist werden, was dem Meister fern genug gelegen hat. Uns Hörern soll aber auch noch etwas zu ahnen übrig bleiben, und ist schon dem Spieler so viel überlassen, so soll er nicht gar zu deutlich uns zu verstehen geben, was ihm der Meister zu sagen scheint. Der noch nicht Uebersättigte will doch eben Musik hören und nicht Auffassungen diskutieren. Der Selbständigkeit bieten die Mittel des musikalischen Ausdrucks auch bei bescheidener Ausnutzung, die alle Ungehörigkeiten meidet, ein großes Feld freier geistiger Regung wie keine andere Kunst, vielleicht wie überhaupt keine andere menschliche Geistesbetätigung.

---

# Stefan Stocker als Klavierkomponist.

**Von HANS VOLKMANN (Dresden).**

WIEDER ein neuer Klavierkomponist? Wieder ein junger Anfänger, der uns das Feld streitig zu machen sucht?“ So werden die Klavierkomponisten denken. Keine Furcht, meine Herren; der Kollege, den ich Ihnen vorstelle, ist schon zwei Jahre tot und hat in seinem langen Leben so wenig geschrieben, daß, selbst wenn alle seine Werke bekannt würden, er in dem mächtig flutenden Musikleben unserer Zeit als Konkurrent für Sie gewiß nicht ins Gewicht fallen würde. Das Beste von dem Wenigen, was Stocker geschrieben, möchte ich Fachleuten und Liebhabern der Klaviermusik ans Herz legen. Je nach Geschmack und äußeren Bedingungen werden die verschiedenen Musikfreunde in verschiedenen Werken Stockers die Krone seines Schaffens erblicken. Eine kurze Charakteristik seiner Klavierkompositionen zu zwei und zu vier Händen möge die Auswahl erleichtern. Zuvor aber sei gebucht, was wir über Person und Leben des Tondichters — (kein Lexikon berichtet über ihn) — in Erfahrung bringen konnten. Wir stützen uns dabei in der Hauptsache auf Mitteilungen des Herrn Prof. *Anton Mayr* in Wien, eines der besten Freunde des verewigten Meisters.

*Stefan Stocker* wurde am 10. Mai 1845 zu *Budapest* geboren. Sein Vater war Musiklehrer. Stefan ergriff den gleichen Beruf. Er ging nach *Wien* und studierte bei *Nottebohm* und *Dessoff* Theorie. In Wien begann er dann seine Lehrtätigkeit. Durch

seine reichen allgemeinen Kenntnisse und sein bedeutendes musikalisches Können erwarb er sich einen geachteten Namen. *Johannes Brahms* schätzte ihn und sah ihn gern im Kreise seiner Freunde. Zu wiederholten Malen erhielt Stocker Berufungen an deutsche Musikanstalten, denen er jedoch nicht Folge leistete, da er die in Wien lebende Familie seiner Schwester nicht verlassen wollte. In seiner letzten Zeit lebte er sehr zurückgezogen; ein körperliches Leiden quälte ihn, konnte aber seinen Lebensmut nicht brechen. Rastlos wirkte er bis an sein Ende, das am 17. April 1910 erfolgte. Seine Freunde schildern ihn als einen edlen und hochherzigen Menschen, der wohl aufbrausend und jähzornig sein konnte, aber voll wahrer Herzensgüte war.

Verlief Stockers Erdenwandel einfach und ohne einschneidende Ereignisse, so war ihm doch ein reiches inneres Erleben beschieden. Wechselnde Stimmungen und Empfindungen durchzogen sein Herz, bald brausend und ungestüm, bald mit sanftem Wehen, aber jedesmal seine ganze Natur bis ins Tiefste erfüllend und hinnehmend, — davon gibt ihr künstlerischer Niederschlag in seinen Werken Kunde.

Gleich in einem seiner frühesten Werke entfaltete Stocker die ganze Kraft seiner Persönlichkeit: mit den *Variationen über ein eigenes Thema* (op. 6; Verlag Max Brockhaus, Leipzig). In dem Thema (B dur) spricht ein außergewöhnlicher Geist zu uns. Wir hören eine Liedstrophe, einen süßen, anheimelnden Gesang, aber er wird durch die gewählte Führung des Basses und weiterhin der Mittelstimmen aus dem Bereich der Volksmusik in eine höhere Kunstsphäre gehoben. Von diesem Thema ausgehend und immer wieder darauf zurückweisend, beschwört nun der Künstler eine Fülle phantastischer Gebilde herauf. Still und zufrieden wiegt er sich in der ersten Variation im Bewußtsein einer glücklichen Gegenwart; die Stürme des Lebens brausen in der zweiten darein und führen den Tondichter zu innerer Sammlung und ernster Betrachtung (dritte und vierte Variation). Das Walten der Natur verscheucht die Grübeleien. Sieht man nicht in der eigenartig glitzernden fünften Variation den Poeten durchs wogende Aehrenfeld schreiten, über dem der Sonnenschein spielt? Umrauschen ihn nicht die Wipfel des Waldes in der wunderbaren, vollgriffigen siebenten? Ein Sang von Jugend und Minneglück durchtönt die blumenzarte neunte Variation. Im Finale aber wächst aus dem Grundgedanken all dieser wechselnden Bilder ein gewaltiger Schlußbau empor, eine meisterlich gearbeitete Fuge. Alle Kunstgriffe des gewiegten Kontrapunktikers kommen hier zur Anwendung, aber nirgends verliert sich der Tonsetzer in Tüfteleien. Der melodische Strom fließt reich und klar bis zum effektvollen Ende. Wahrlich, das Opus 6 von Stefan Stocker verdient es, daß sich die Virtuosen seiner annehmen. An Gelegenheit zu glänzen, fehlt es hier für sie nicht.

STEFAN STOCKER.

Alle übrigen Werke Stockers für Klavier zu zwei Händen tragen den schlichten Titel „Stücke" und sind nur mit Opusnummer und Nebenziffer bezeichnet; man erkennt aber leicht aus ihrer Form und ihrem Charakter, daß sie zu bestimmten Gattungen der Klaviermusik gehören: zu den durch Schumann und Chopin geschaffenen Gattungen der Klavierballade, -Romanze und des Klavierscherzos. Zum größten Teile sind sie in der erweiterten dreiteiligen Liedform geschrieben; nur einzelne muß man als „freie Fantasien" bezeichnen.

Gleich die erste Sammlung dieser Art, „*Fünf Klavierstücke*" op. 1, im Handel jetzt völlig vergriffen, enthält durchweg wertvolle Musik. Am meisten interessiert uns unter den Stücken das zweite, „getragen und einfach, ausdrucksvoll" (siehe Musikbeilage), durch die eigenartige Behandlung eines von den meisten Romantikern verwerteten aufsteigenden Skalenthemas im Tripeltakt. Wie von diesem Stück, so würde auch von dem vierten des Heftes, dem rhythmisch reich belebten „Assai moderato", ein Neudruck willkommen sein.

Ist in diesem Opus 1 und auch in einzelnen Partien von Opus 6 die Vorbildlichkeit *Schumannscher* und *Stephen Hellerscher* Musik unverkennbar, so verleugnen die späteren Klavierstücke zu zwei Händen nicht den Einfluß von Stockers großem Freunde *Brahms*. Doch beschränkt sich dieser Einfluß nur auf die Ausgestaltung. Nur die Mischung der Farben, das eigentümliche Helldunkel im Satz übernimmt Stocker von Brahms; in den melodischen Linien bewahrt er durchweg seine Eigenart.

Die „Fünf Stücke" op. 9 und die „Acht Stücke" op. 10 (2 Hefte; beide Werke im Verlag von Max Brockhaus, Leipzig) enthalten wahre Perlen moderner Klaviermusik. Eindrucksvoll eröffnet ein ernster fis moll-Satz das Opus 9. Das folgende „Allegretto" ist reich an kunstvoller kontrapunktischer Arbeit; und doch steht das Ganze in natürlicher Schlichtheit da. Aufs geschickteste thematisch umgeformt, erscheint hier die herzgewinnende volksliedartige Weise des Mittelsatzes (Es dur) als Baß der Außensätze (Ges dur). Das lieblichste Stück der Sammlung ist das vierte (H dur), das man „Romanze" nennen kann. Ihr Thema kost und schmeichelt, es tröstet und beruhigt. Dazu bieten die übrigen Stücke des Heftes (No. 3 u. 5) lebhaft bewegte Gegensätze. Das eine beseelt Sehnsucht und Leidenschaft; im anderen wohnt frohe Laune.

Die beiden Hefte op. 10 enthalten Elegisches (No. 1 und 3) neben derb Lebenslustigem. Von Menschenglück und -freude klingt's in den „Scherzi" (No. 2 und 4); doch gewährt in deren erstem ein von Franz Schuberts Geist angewehtes Trio auch einen Blick in eine höhere Welt. Ein wunderbares Stimmungsbild ist das „Assai moderato" (E dur, No. 7). Wenn hier die feierlichen Akkorde zu den ruhig dahingleitenden Baßfiguren erklingen, dann ist's, als ob sich eine friedeatmende Abendlandschaft mit klaren Fernen vor uns ausbreite. Die als „Allegretto" bezeichnete Fantasie (No. 6) ist eines der pianistisch dankbarsten Stücke. Es macht ziemlich hohe Ansprüche an den Spieler, wogegen die übrigen das Maß mittlerer Schwierigkeit nur selten überschreiten.

Manche der erwähnten Stücke für zwei Hände würden im Konzertsaal sicher Beifall finden; der beste Ort für sie ist aber das Haus, wo sich ihre intimen Feinheiten nicht verflüchtigen, sondern zu voller Wirkung kommen können. Allein für das Haus bestimmt — aber Hausmusik edelster Art — sind Stockers Kompositionen für Klavier zu vier Händen.

Unter diesen sind die schönsten die beiden Hefte „Winterszenen" (ohne Opusnummer bei A. Robitschek in Wien und Leipzig erschienen). Als „leichte Tonstücke" sind sie bezeichnet. In der Tat stellen sie nur geringe Anforderungen an die Technik der Vortragenden; rhythmisches Gefühl darf aber bei keinem der Spieler fehlen. Die erwähnten Stücke gehören in jene Gattung von Klavierkompositionen, von der die reinsten Beispiele in *Robert Volkmanns* „Musikalischem Bilderbuch" und „Ungarischen Skizzen" vorliegen. Sie ist eine Weiterbildung des von *Robert Schumann* geschaffenen Typus des vierhändigen Klavierstückes mit bestimmtem poetischem Vorwurf. Die Weiterbildung besteht in der Bevorzugung einer schlicht volkstümlichen Melodik und eines lichtvollen, durchsichtigen Satzes. Die Winterszenen, die uns Stocker vorführt, haben viel Anheimelndes; vertraute Stimmungen wecken sie in uns, als liebe Träume schweben sie an uns vorüber. Freudig sehen wir, wie der „erste Schnee" leicht und ruhig zur Erde herniedertanzt; nachdenklich betrachten wir die „Eisblumen", die duftig und zart im kühlglänzenden E dur vor uns emporwachsen. Ein Gang ins Freie zeigt die Natur erstorben und tief gehüllt ins weiße Winterkleid. Hier, wo im Sommer reiches, buntes Leben pulsierte, fühlt nun der Mensch so recht, was „Einsamkeit" ist, und ernste Gedanken ziehen durch seine Seele. Schellengeläut reißt ihn aus seinen Betrachtungen: „Im Schlitten" braust eine fröhliche Gesellschaft vorüber, um in der Ferne zu verschwinden. Aus der unwirtlichen Winterlandschaft treibt's den Wanderer heim zu den Seinen. Wahrlich, es ist ein Kunststück, das „warme Stübchen" in Tönen zu malen, ohne platt zu werden. Stocker ist es gelungen. Er vergoldet die Alltäglichkeit mit

edler Poesie. Wie er dann die Vöglein ans Fenster picken und um ein Krümlein bitten läßt, wie er die Mägde „beim Spinnen“ zum Surren der Rädchen lustig plaudern und „Großmütterchen“ mit der Enkelin ein „Tänzchen“ wagen läßt, das ist so voll schlichter Schönheit und Wahrheit, daß man nicht müde wird, diesen Tongedichten zu lauschen. Die Krone des Ganzen ist aber Stockers musikalische „Weihnachtsfeier“: eine freie Bearbeitung des Chorals „Vom Himmel hoch, da komm' ich her“. Viel kunstvollere Bearbeitungen dieses Chorals gibt es, viel erschütterndere und großartigere, bestimmt für die mächtige Stimme der Orgel; keine aber kenne ich, die so voll rührender Innigkeit ist, wie die von Stefan Stocker für das Klavier zu vier Händen. Hier ist nicht Predigt und Kirche — hier klingen die Stimmen des Himmels unmittelbar ins Menschenherz, und im engen Kämmerlein wird ein höherer Gottesdienst gefeiert als in den steinernen Hallen des Domes.

Die „Winterszenen“ sind Stockers schönstes Klavierwerk überhaupt. An Kunstwert kommen ihnen unter seinen vierhändigen Kompositionen noch ein paar andere nahe. So aus den „Vier Charakterstücken“ (ohne Opusnummer bei Cranz in Hamburg erschienen), das graziöse „Allegretto“ und das feurige „Agitato“. Auch die „Drei Capriccios“ (op. 5, Verlag von Max Brockhaus, Leipzig) enthalten schwungvolle, klangschöne Musik.

Ein imposantes Werk ist Stockers „Sonate in d moll“ für Klavier zu vier Händen (op. 7, Verlag von Max Brockhaus, Leipzig). Sie besteht nur aus zwei Allegrosätzen. Im ersten waltet hoher Ernst; Entschlossenheit und Tatkraft geben sich kund. Der zweite fesselt durch eigenartige Rhythmik und einen mit einem gewissen Trotz gepaarten Humor.

Stocker hat ferner eine Anzahl Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung geschrieben. Vier Hefte „Lieder des Anakreon“ (op. 11), ein Heft „Lieder auf verschiedene Texte“ (op. 13, beide bei A. Robitschek in Wien und Leipzig), sowie ein Zyklus „Kindertotenlieder“ auf Rückerts Texte (ohne Opusnummer bei Pabst in Leipzig) sind von ihm im Druck erschienen. Auch in den Liedern zeigt sich Stocker als geschickter Tonsetzer. Doch hat hier seine melodische Erfindung nicht immer Kraft und Eigenart.

In erster Linie ist Stocker Klavierkomponist. Für das Klavier hat er durchweg Bedeutendes geschrieben. War er auch kein Neuerer und Pfadfinder in der Kunst, so war er doch ein Meister, der Eigenes in edler Form zu sagen wußte. Stockers Name gehört nicht zu den gefeierten und wird nie dazu gehören. Aber in dem Kreise sinniger Gemüter, die seine keusche und anmutige Musik lieben gelernt haben, wird er immerdar mit Ehren genannt werden.



MARCELLA CRAFT.
Photogr. H. Wiedenmann, München.

# Höchst seltsame Manifestationen eines Barden und eines Musikanten nach ihrem Tode, nebst Aufklärungen über das Musizieren im Jenseits.

Also geschehen im Jahre 1859 nach Christi Geburt, und heute an das verdiente Licht gezogen von

**LEOPOLD HIRSCHBERG.**

Es liebt die Welt, das Strahlende zu schwärzen
Und das Erhabne in den Staub zu ziehn.

So sind die Menschen. Womit es vor 50 Jahren dem braven Rendanten *D. Hornung* bitterer Ernst war, das wird heute in den Mummenschanz des Faschings geführt; auf demselben Haupte, das — wenigstens nach der Meinung seines Besitzers — die Krone des Ruhmes zierte, klingelt heute die Schellenkappe. Aber der Rendant hat es den Spöttern auch gar zu leicht gemacht. Das Geisterbeschwören könnte man ihm allerdings ebenso verzeihen, wie man unseren Zeitgenossen das Gesundbeten verzeiht; daß er aber die Erfolge seiner Zitationen in Büchern, die sich bandwurmartig in die Länge ziehen, niederlegte, liefert ihn unerbittlich ans Messer. Herr Hornung — das muß ihm der Neid lassen — suchte sich seine Geister, die ihm Kunde aus der anderen Welt zu bringen hatten, mit Geschmack aus. Sein besonderer Günstling ist Heinrich Heine, dessen zermartertem Leibe er keine Ruhe, sondern ihn kurz nach seinem Tode aus der Hölle, in der er schmort, nach Berlin, Lindenstr. 62, kommen läßt. Durch die ihm innewohnende geheimnisvolle Kraft vermag Hornung Heine zu einer beträchtlichen Zahl postmortaler Dichtungen zu begeistern, die er in zwei Werken[1] für die Nachwelt gerettet hat. Nicht ohne Trauer und Kummer beschreibt er dabei wahrheitsgetreu die Leiden, die er bei seinen literarischen Forschungen erdulden mußte; mindestens zwanzig Lederkissen, von Heines schnöder Hand geschleudert, flogen ihm an den Kopf, und unzählige Male warf der ungebärdige Geist ihn vom Stuhle herunter. — Bedeutend sanfter zeigte sich Schiller, der manche Tage seines 100. Geburtsjahres in Hornungs geistesmagnetischer Gesellschaft zubrachte; ebenso der alte Gellert, der allerdings im Himmel den ersten seiner Vornamen aus „Christian“ in „Hans“ geändert hat. Auch mit Dr. Martin Luther und Alexander v. Humboldt ließ sich ganz friedlich verkehren; desgleichen mit zwei Persönlichkeiten, die den Musiker nicht wenig interessieren müssen, und deren Manifestationen ich wörtlich nach Hornungs Bericht[2] hierhersetzen will.

1. *Die Manifestation Tristans des Barden.*

Berlin, den 15. Mai 1859.

*Frage:* Wer wird zu uns sprechen?
*Antwort:*
„Tristan der Barde spricht zu Euch
Vom hohen Lied der Liebe,
Uebt Christenpflicht Ihr allzugleich,
Damit sie Gott der Vater einst wieder an Euch übe,
Der große Gott der Liebe. Tristan.“

*Frage:* Sage uns, Tristan, was dich zu uns geführt hat? *Antwort:* „Eure joviale Gesinnung.“ *Frage:* Willst du uns sagen, wer du im Leben warst? *Antwort:* „Ein altfränkischer Minnesänger. Karl der Kühne, Herzog von Burgund, war mein Herr; mit ihm zog ich in die Schlacht und besang seine Taten.“ *Frage:* Wann lebtest du also? *Antwort:* „Kennt Ihr nicht die Geschichte? Karl der Kühne 1467—1477.“ *Frage:* Willst du uns ein Werk nennen, in dem wir Näheres über dich finden? *Antwort:* „Karl der Kühne.“ *Frage:* Wer ist der Verfasser? *Antwort:* „Rambeillot.“ *Frage:* Ist von deinen Werken oder Dichtungen noch etwas vorhanden? *Antwort:* „Der Vandalismus der französischen Revolution hat alle meine Werke vernichtet. Ihr sollt öfter von mir hören, wie ich Isolde geliebt; lebt indessen im Sinne des Herrn.“

Um etwas Näheres über diesen Geist zu erfahren, zogen wir Brockhaus' Konversationslexikon zu Rate, worin sich ein kleiner Aufsatz über Tristan, den Helden einer bretonischen Sage, befindet und der gleichfalls durch die Bande der Liebe mit der schönen Isolt oder Isolde verknüpft war. Als daher am folgenden Abende ein Geist, der im Leben unserer Familie nahe gestanden, zu uns gesprochen hatte, fragten wir, ob wir nicht über das im Lexikon Behandelte von Tristan etwas Näheres erfahren könnten, und erhielten zur Antwort: „Ich bin nicht identisch mit dem Tristan, den ihr meint, sondern vielfach mit demselben verglichen worden wegen meiner Liebe zu einer schönen Frau, die ich gleich ihm besungen habe. Tristan.“

[1] *„Heinrich Heine, der Unsterbliche. Eine Mahnung aus dem Jenseits“* (Stuttgart 1857) und: *„Neueste spiritualistische Mittheilungen“* (Berlin 1862).
[2] Neueste spiritualistische Mittheilungen, S. 216—219.

Leider hatten wir bis jetzt, da unserem Medium durch demselben nahe stehende Geister eine lange Ruhe anempfohlen war, keine Gelegenheit, mit diesem Geiste wieder zu verkehren.

(Leider — so sagen auch wir — wurde Richard Wagner zu seinem größten Leidwesen nicht Gelegenheit gegeben, derartig authentische Mitteilungen über seinen Helden zu erhalten. Die Anti-Wagnerianer hätten ja dann mondesklar beweisen können, wie ungeheuerlich ihr Gegner in seinem Werke wieder einmal geflunkert hatte.)

2. *Manifestation von Emanuel Bach.*

Das Medium Gabriele N. ist 16 Jahre alt, gesund und heiteren Temperaments, geschickte Pianistin. Am 28. Oktober 1859 legte dieses Medium, nachdem es vorher einige Musikstücke auf dem Piano gespielt hatte, seine Hand auf den Zeiger des Emanulektors und nach wenigen Minuten zeigte sie mit vom Instrument abgewendeten Gesicht die Buchstaben E. M. A. N. U. E. L. B. A. C. H. — An diesen hatte weder das Medium noch irgend jemand in der Gesellschaft gedacht. Es wurde deshalb im Konversationslexikon nachgeschlagen, wo sich verschiedene Notizen über ihn finden. Ich stellte an Emanuel Bach folgende Fragen: *Frage:* Was war dein Beruf auf Erden? *Antwort:* „Klavierspiel." *Frage:* Sind noch Kompositionen von dir vorhanden und wo würde ich solche finden? *Antwort:* „Bei Friedländer, Mohrenstr. 36." (Weder das Medium noch sonst einer der Anwesenden kannte damals die Friedländersche Musikalienhandlung. Jedoch mochte ich oder das Medium diese Firma früher im Vorbeigehen gelesen haben, ohne uns derselben bewußt zu sein, wodurch sich das Wissen Bachs erklärt. Es wurde deshalb der Wohnungs-Anzeiger aufgeschlagen und diese Firma richtig bezeichnet befunden.) *Frage:* Welche Kompositionen namentlich sind noch zu haben? *Antwort:* „Ich habe sie anders benannt, frage nur nach meinen Kompositionen." *Frage:* Nenne mir eine derselben? *Antwort:* „Sonate, Andante in f mol." *Frage:* Was hat dich zu deiner Manifestation bei uns veranlaßt? *Antwort:* „Gabriele." *Frage:* Hat sie Talent zur Musik und wird sie sich als Pianistin auszeichnen? *Antwort:* „In kurzer Zeit." *Frage:* Soll sie sich auch im Gesang ausbilden? *Antwort:* „In neun Wochen anfangen."

Fortsetzung am 11. November.

*Frage:* Lieber Emanuel Bach! Du hast uns am 28. Oktober als eine deiner Kompositionen die Sonate, Andante in f mol genannt; bist du befähigt, die ersten Noten dieser Sonate vermittelst des Mediums G. durch Buchstaben auf dem Emanulektor anzugeben? Als Antwort hierauf zeigte das Medium sofort die Buchstaben: F. A. G. E. und die Worte: „Es ist genug." *Frage:* Bist du imstande, durch das Medium Noten zu schreiben, um etwas zu komponieren? *Antwort:* „Nein." *Frage:* Sei so freundlich, uns mitzuteilen, wie du zur geistigen Verbindung mit dem Medio gelangtest. *Antwort:* „Ihr sprachet über Musik, das hat mich interessiert, denn ich bin auch Musikus gewesen." *Frage:* Ist es dir möglich, zu beurteilen, ob Gabriele sich zu einer tüchtigen Sängerin ausbilden kann und ob sie bedeutende Anlagen dazu hat, so bitten wir um dein Urteil. *Antwort:* „Es ist besser, wenn du bei deinem Studium bleibst." *Frage:* Welches Studium? *Antwort:* „Klavierspiel." *Frage:* Wird G. eine bessere Sängerin oder eine bessere Pianistin werden? *Antwort:* „Möge sie nur weiter Klavier spielen und der Gesang sei Nebensache." *Frage:* Könntest du den gefeierten Dichter Schiller von unserem Verlangen, mit ihm in Unterhaltung zu treten, in Kenntnis setzen? *Antwort:* „Augenblicklich nicht." *Frage:* Hast du dich mit Schiller im Jenseits schon unterhalten und worüber? *Antwort:* „Ueber Liebe, Friede, Einigkeit und noch anderes. Entlaßt mich jetzt!"

Fortsetzung am 14. November.

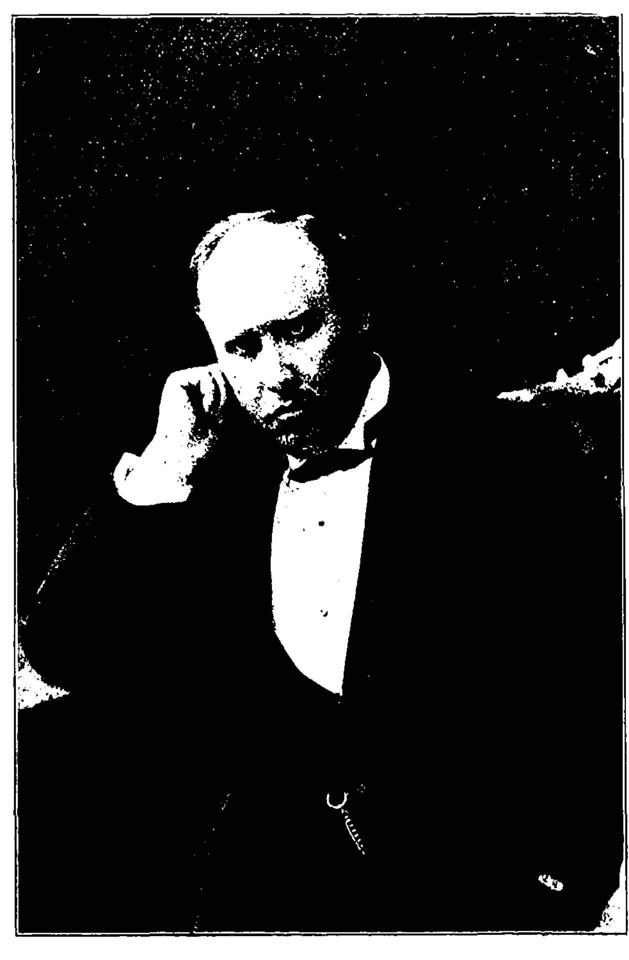
*Frage:* Lieber Emanuel Bach! Macht man im Jenseits auch Fortschritte in der Komposition, und hast du und Sebastian Bach im Jenseits neue Piecen komponiert? *Antwort:* „Das wäre viel verlangt. Wenn ich einmal ruhe, dann kann ich nichts mehr komponieren." *Frage:* Kannst du durch deine Einwirkung auf das Medium etwas komponieren? *Antwort:* „Das fehlte noch." *Frage:* Habt ihr Kunde im Jenseits von unserer Feier des 100jährigen Jubiläums Schillers und interessiert euch diese Feier? *Antwort:* „Das geht uns Musiker nichts an; warum feiert ihr uns nicht ebenso? Sind wir denn etwa schlechter als der Gefeierte?"

Nach diesen auf die blödsinnigen Fragen mit Recht gegebenen patzigen Antworten des Geistes Bach, der es offenbar nur auf ein Techtelmechtel mit der schönen Gabriele abgesehen hatte, war es auch mit diesem Musikanten aus. Bei einem abermaligen Zitationsversuch erschien an seiner Stelle „Brelchens" in Thorn lebender Bruder. Ein tiefer Fall, nachdem solcher Glanz in Hornungs Hütte gekommen war. Leider ließ sich auch nicht ermitteln, ob Bachs Prophezeiungen über den Künstlerberuf der reizenden Gabriele sich bewahrheiteten oder ob diese nur eine captatio benevolentiae seitens des alten Herren waren.

# Unsere Künstler.

## Jacques Urlus.

Unserem bluts- und stammverwandten Nachbarstaat Holland verdanken wir gar manchen Sänger und manche Sängerin, die heutzutage auf unseren deutschen Bühnen und in unseren deutschen Konzertsälen oft und als stets willkommene Gäste erscheinen, wenn nicht gar völlig heimisch geworden sind. Man denke nur an Anton van Rooy, Arthur Eweyk, Anton Sistermans, Johannes Messchaert, J. M. Orelio, Georg Zalsmann, Josef Tyssen, Jan van Gorkom, Karl Bronsgeest, an Frau Noordewier-Reddingius, Frau de Haan-Manifarges, Frau Mintje Lauprecht-Lammen, Frau Grumbacher-de Jongh, Frau Julia Culp, Tilly Koenen u. a. m. — lauter Künstler, die auch in deutschen Landen längst zu Ruf und Ansehen gelangt sind und den größten Teil der Saison hier zubringen. Zu diesen künstlerischen Erscheinungen aus den Niederlanden gehört auch einer der bedeutendsten jetzt lebenden Vertreter des Heldentenorfaches, Jacques Urlus, der ausgezeichnete Wagner-Sänger und Tenorist der Leipziger Oper, dessen Name in der letzten Zeit bereits weit über die Grenzen seiner jetzigen Wirkungsstätte gedrungen ist. Auch er ist in dem sangesfrohen Holland, dessen Kinder nun einmal — wie unsere Rheinländer — die natürliche Veranlagung zum Singen und ein von Haus aus gutes und bildungsfähiges Stimmmaterial aufzuweisen in der glücklichen Lage sind, aufgewachsen und ausgebildet. In Hergenrath erblickte er am 9. Januar 1867 das Licht der Welt. Sein Vater, der den Beruf eines Technikers ausübte, siedelte, als das Kind etwa 10 Jahre alt war, nach Tilburg in Holland über, wo der kleine Jacques, der frühzeitig Stimme und musikalische Veranlagung verriet, bereits als Knabe in Schulaufführungen und bei Kirchenfeiern solistisch mitwirkte. Als 17jähriger Jüngling kam Urlus nach Utrecht. Er wurde zunächst gleichfalls Techniker und betätigte sich nebenbei als Mitglied eines Kirchenchores und zweier Gesangvereine, deren Ehrenmitglied er heute ist. Damals hörte ihn der Direktor der Niederländischen Oper, de Groot, der ihn sofort in Amsterdam bei Anton Auerkamp und Cornelia van Houten, sowie bei dem bedeutenden Kritiker und Pädagogen Hugo Nolthenius Gesang studieren ließ und ihn 1894 für sein Institut verpflichtete. Urlus debütierte als Beppo im „Bajazzo" mit gutem Erfolg und sang dann während seines einjährigen Engagements in Amsterdam eine ganze Reihe erster Partien seines Faches. Ein Ruf an das Leipziger



JACQUES URLUS
Photogr. Karl Bellach, Leipzig.

Stadttheater bewog ihn, nach Deutschland überzusiedeln; er gastierte in der Vaterstadt Richard Wagners, dessen Heldengestalten er später so glänzend verkörpern sollte, als Lohengrin und Siegmund mit großem Erfolg und erhielt sogleich einen auf mehrere Jahre lautenden Kontrakt. Dort wirkt Urlus noch heute, geliebt und bewundert vom Publikum, anerkannt und geschätzt von der Presse.

Das Organ von Jacques Urlus ist ein Heldentenor von großem Umfang wie von seltener Kraft und Ausdauer. Ursprünglich weich, hell und wenig baritonal im Timbre — die Eigenheit auch der Tenoristen französischer Schule —, hat sich die Stimme und die Singweise unseres Künstlers mit der Zeit dunkel gefärbt, die dramatische Vertiefung und Belebung des Ausdrucks ist gegen früher wesentlich gesteigert worden, Aussprache und Deklamation haben an Deutlichkeit und Prägnanz sehr gewonnen, kurz — Urlus hat sich dem Stil und der Eigenart der deutschen Wagner-Sänger mit der Zeit vortrefflich anzupassen gewußt und leistet als Darsteller der großen Heroengestalten des Bayreuther Meisters, für die er auch eine gute Erscheinung und ein vornehmes, wohldurchdachtes Spiel einzusetzen vermag, nunmehr Hervorragendes. Immerhin bleibt der eigentliche Bel canto stets seine Domäne. Hier strömt sein Gesang stets eine wohltuende Wärme und Innigkeit aus und darf als mustergültig und vorbildlich auch für manchen unserer Wagner-Sänger par excellence gelten, denen ein Akzent, eine scharf deklamierte Phrase sehr oft über die eigentliche Schönheit des Tones und über den Gefühlsausdruck geht. Urlus ist eben nicht bloßer Intelligenzsänger und geistreicher Vortragskünstler, sondern ein mit dem Herzen fühlender, warm empfindender, edler Musiker. Auch in französischen und italienischen Opern leistet er ganz Vorzügliches. Davon zeugen des Künstlers Raoul, Vasco, Prophet, Masaniello, Eleazar, Manrico, Radamès, Faust, Samson, Canio, Turriddu und viele andere Partien in den Opern romanischer Herkunft. Er darf ferner als feinsinniger Interpret der schwierigen, hoch und exponiert liegenden Partie des Evangelisten in Bachs Passionsmusiken, als ein ergreifender Franziskus in Tinels Oratorium und als ein geschmackvoller und musikalisch fein empfindender Vertreter der Tenorpartien in Beethovens „Neunter" und „Missa solemnis", wie in Händels, Mendelssohns und Liszts großen Chorschöpfungen gelten. Als Bühnensänger hat sich Urlus auch auswärts, so in Berlin, Dresden, München, Hamburg, Köln, Stuttgart, Hannover, Nürnberg, Mannheim, Prag, Paris, Brüssel, Antwerpen und London, wie auch an zahlreichen Fürstenhöfen großen Ruf erworben.

* * *

## Marcella Craft.

Die besonders durch ihre Wagner-Aufführungen bekannte Münchner Hofoper besitzt seit einigen Jahren in der amerikanischen Sängerin Frl. Marcella Craft eine ganz außerordentlich begabte und interessante Künstlerin, deren Glanzleistungen allerdings auf einem gänzlich anderen Gebiete liegen, wie auf dem des Wagnerschen Worttondramas. Sie ist vielmehr die berufene Vertreterin solcher gesanglicher und schauspielerischer Aufgaben, die man in der Bühnensprache mit dem Ausdruck „Individualitätspartien" bezeichnet — von Verdis unverwüstlicher Traviata angefangen bis zu Leoncavallos Nedda, Puccinis Butterfly und Mimi, der Martha in d'Alberts „Tiefland" und Richard Straußens Salome.

Marcella Craft ist aus dem gesegneten Westen der Vereinigten Staaten von Nordamerika zu uns gekommen: ihre Wiege stand in Kalifornien, wo sie auch ihre Kindheit verlebte. Das schon frühzeitig für Gesang und Musik außerordentlich begabte Mädchen erhielt dann seine eigentliche systematische Ausbildung im Vaterlande des Bel canto, in Italien selbst. Hier war auch die Stätte ihrer ersten Erfolge in der Oeffentlichkeit, und als die Künstlerin sich bald darauf entschloß, ihr Heil an einer deutschen Bühne zu versuchen, waren es vor allen Dingen die großen Vorzüge und die bei uns leider so selten anzutreffenden bedeutenden Qualitäten der italienischen Schule, die ihr sehr bald in dem völlig fremden Lande zu den bedeutendsten und schönsten Erfolgen halfen. Hofrat Max Behrend, der vielgewandte Leiter der Mainzer Bühne, erkannte zuerst die außerordentliche Begabung der jungen Amerikanerin. Zwei Jahre entzückte sie das Publikum der alten Rheinstadt durch den Schmelz ihrer Stimme, ihre hervorragende Gesangskunst wie durch die meisterhafte dramatische Gestaltung, Belebung und Darstellung der von ihr verkörperten Operntypen. Von Mainz folgte sie einem Rufe an das Kieler Stadttheater, wo sie indes nur ein Jahr verblieb, um dann einem äußerst vorteilhaften Engagementsantrag an das Münchner Hoftheater Folge zu leisten. Hier vermochte sich das so eigenartige Talent der Craft erst recht eigentlich zu entwickeln und zu betätigen und hier fand sich auch von vornherein der richtige Boden, auf dem ihre künstlerische Individualität wirklich gedeihen konnte.

Wie bereits angedeutet, muß Marcella Craft im Rahmen des Repertoires mehr als eine künstlerische Spezialität für einen vielleicht beschränkten Rollenkreis, denn als grande utilité gelten. Ihr starkes Temperament, ihr ursprünglich empfindendes und stets individuell gestaltendes Naturell wie ihre schauspielerische Begabung sichern ihr gerade auf diesem Gebiet starke Erfolge und heben ihre gesanglich-dramatischen Darbietungen weit über das Niveau des Durchschnittlichen und Herkömmlichen empor. Welche Summe von geistiger Arbeit und schöpferischer Intelligenz steckt nicht z. B. in ihrer Salome! Mit pathologischer Feinheit und sensibelstem Empfinden schafft sie aus der judäischen Prinzessin den Typ des triebhaft fühlenden und handelnden „Kinderweibes", dessen Regungen durchaus nicht nur der brutalen Sinnlichkeit und Lasterhaftigkeit oder raffinierter Perversität entspringen. Und hierdurch wirkt die Craft gerade weit überzeugender, wie so viele andere Darstellerinnen der Herodestochter. Ihre Traviata läßt — ganz abgesehen von der tonschönen Wiedergabe und der rein virtuosen Beherrschung des gesanglichen Teiles der Rolle — vor allem die in psychologischer Hinsicht interessante und packende Charakteristik bewundern. Ein gleiches gilt von ihren Puccinischen Frauengestalten Mimi und Butterfly, wie von ihrer Gounodschen Marguérite. Ueber ihre Butterfly schrieb kein Geringerer als Eugen d'Albert an die Künstlerin die bezeichnenden Worte: „Stehe noch ganz im Banne Ihrer grandiosen Leistung als Butterfly. Habe alle berühmten Sängerinnen darin gesehen: Sembrich, Destinn, Kurz, Akté, Arnoldson. Aber keine erreichte Sie! Zu gerne möchte ich Sie als Marta in Tiefland hören und sehen und ich glaube, daß Sie mit der Gutheil die Beste wären." — Dieser Wunsch des Komponisten sollte bald in Erfüllung gehen; denn wenige Monate später sang die Craft auch die Marta und erzielte mit dieser Rolle außergewöhnliche Wirkung. — Auffallenderweise ist die Künstlerin außerhalb Münchens bis heute noch wenig bekannt geworden. Mögen diese Zeilen dazu beitragen, diesem starken Talent, das wohl berufen und berechtigt scheint, nach den Lorbeeren einer Prevosti und Bellincioni mit kühner Hand zu greifen, Eingang und Anerkennung auch an anderen deutschen Bühnen wie auch im Auslande zu verschaffen.

**C. Droste.**

## Hundertjahrfeier der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

**Von Dr. PAUL STEFAN (Wien).**

Am 29. November 1812 wurde in Wien Händels „Timotheus" durch eine Gesellschaft von Liebhabern zu Gehör gebracht. Oesterreich stand im Kriege mit Napoleon und das Konzert diente der Linderung des Elends. Unter den Anregern der Veranstaltung verdient Joseph Ferdinand Sonnleithner bemerkt zu werden, dessen Beziehungen zu Beethovens Oper „Leonore" bekannt sind. Das Konzert hatte nicht nur ein reiches materielles Erträgnis, sondern es weckte auch gewissermaßen das Bewußtsein schlummernder Kräfte. Die Veranstalter und die Ausführenden blieben beisammen. Unter der väterlichen Fürsorge des Polizeistaates entstand, mit allen Vorsichten, in Demut und Wehmut die Gesellschaft Musikfreunde. Und seither besteht sie fort.

Den hundertsten Jahrestag ehrte die Gesellschaft selbst, ehrte aber auch Wien und das ganze offizielle Oesterreich durch eine ganze Festwoche. Die Vertreter der Gesellschaft und ihre Gäste wurden bei Hofe und von der Stadt Wien empfangen, sie besuchten, was Wien dem Musiker an Sehenswürdigkeiten bietet, sie hörten Worte der Begrüßung und des Lobes. Und sie hörten auch Musik. Nicht weniger als drei große Festkonzerte wurden geboten. Aber zuvor erinnerte die Musik bei der Festmesse in der Hofpfarrkirche an Johann Herbeck, einen der glänzendsten Wiener Dirigenten, und unwillkürlich an sein echtes Wiener Schicksal. Von seiner Messe in F zu dem feierlichen Hochamt Beethovens, das das erste Festkonzert brachte, war freilich ein großer Sprung. Die „Missa solemnis", die den Wiener Konzerten recht lange, wenn ich nicht irre bis 1861 fremd war, ist jetzt, besonders dank dem gegenwärtigen Dirigenten der Gesellschaftskonzerte und Festdirigenten dieser Tage, dank Franz Schalk, auch hier Gemeingut aller geworden. Trotzdem übte die festliche Aufführung einen besonders tiefen Eindruck. Das Philharmonische Orchester wirkte mit; Arnold Rosé, der zwar erster Konzertmeister der Hofoper, aber nicht Mitglied der Philharmoniker ist, spielte das Geigensolo und der eigene Chor der Gesellschaft (der sogen. „Singverein") sang mit größtem Eifer. Ausgezeichnet war das Soloquartett, mit den Damen Noordewier-Reddingius und Adrienne v. Kraus-Osborne und den Herren Senius und Felix v. Kraus besetzt. Man darf wohl verraten, daß in diesen bewegten Tagen manch einer das „Dona nobis pacem" im Geiste mitgesungen hat. . . . Am nächsten Tage



Erinnerungsmedaille der Gesellschaft der Musikfreunde.
Modelliert von Hans Schaefer (Wien).

gab die Hofoper mit Beziehung zu Sonnleithner eine Festvorstellung des „Fidelio“ mit Frau Löffler-Burckhard aus Wiesbaden als Gast. Schalk, der Vielgeplagte, mußte, eine Folge des Regimes Gregor, auch diese Vorstellung dirigieren und hatte mit der großen Leonoren-Ouvertüre, die in unserer Inszenierung (nach Mahler) von der Kerker- zur Schlußszene überleitet, den größten Erfolg des Abends. Vielleicht die schönste Veranstaltung war das „Kammerkonzert“ des nächsten Tages, das in einem kleineren Saal Mozarts Symphonie in g moll brachte, von etwa 20 erlesenen Mitgliedern der Philharmoniker gespielt. Das war nun freilich ein wunderbarer Genuß, und man kam auf den Gedanken, einen recht ketzerischen Gedanken, ob denn unsere großen Säle, unsere stärkeren Besetzungen solchen Kunstwerken überhaupt entsprechen können. Auch Beethovens Ouvertüre zu dem Ballett „Prometheus“ wirkte ähnlich. Ein Konzert von Haydn für Violine (Arnold Rosé), Cello, Oboe und Fagott mit Orchester hat entzückende Einfälle, so den eines förmlichen Gesangsrezitativs der Sologeige im letzten Satz, neigt sich aber doch schon einigermaßen ins Gebiet musikalischer Erlustigungen (was ja gewiß kein Fehler ist und hier nur im Zusammenhang mit dem Folgenden wichtig ist). Eine Altarie Haydns „Ariadne auf Naxos“ hatte die Wahl vermutlich ihrem Gegenstand zu danken und wurde von Frau Kraus-Osborne virtuos gesungen. Ebenso hatte Frau Noordewier-Reddingius mit Beethovens Arie „Primo amore“ und den Klärchenliedern einen starken Erfolg. Aber warum Primo amore? Dennoch, es war wohl der schönste Abend. Aber auch das zweite Konzert hatte seinen Höhepunkt. Es brachte außer einer freundlichen Symphonie in Es von Karl Goldmark, der dabei große Ehrungen auch als Vorstandsmitglied der Gesellschaft entgegennahm, und der großen C dur-Symphonie von Schubert, ein besonderes Ereignis: Eugen d'Albert spielte wieder einmal Klavier, und gleich das Konzert von Brahms in B! Ach, daß er so viel komponiert und so wenig konzertiert! Er spielte das herrliche Werk mit einer Kraft, mit einer Größe, die ihresgleichen sucht, und rief einen Aufruhr der Begeisterung hervor. Das mitwirkende Tonkünstlerorchester hielt sich in Ehren. Mit dem Programm des dritten Festkonzertes (Konzertvereinsorchester, auch unter Schalk) war ich minder einverstanden. Es enthielt Bachs Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft“, vom Chor des Singvereins gesungen, Bruckners Neunte Symphonie, die, mir wenigstens, ganz und gar nicht den Eindruck machte wie hier im Sommer unter Nikisch — der Dirigent war doch wohl erschöpft und hatte ein Recht, es zu sein — und größere Bruchstücke aus dem letzten Akt des „Parsifal“. So schön da Schmedes, der Bariton Geisse-Winkel und besonders Richard Mayr von unserer Hofoper sangen, so erhaben das Wesen dieser Töne auch im Konzertsaal blieb, es ist nicht gut, das Drama der Bühne fernzuhalten. Soll Parsifal nur in Bayreuth aufgeführt werden, dann verzichte die übrige Welt auf „Parsifal“; und umgekehrt.

Aber mein Bedenken gilt nicht nur dem Programm dieses Konzertes. Daß die Gesellschaft der Musikfreunde, heute zum wenigsten, die besten Beziehungen zu den Werken der großen Meister hat, das mußte sie nicht erst durch ihre Festkonzerte beweisen; ein Beweis übrigens, der sich in drei oder vier Konzerten gar nicht führen läßt. Es hätte wohl genügt, Beethoven, Brahms, Bruckner und Goldmark aufzuführen, die in persönlichen Beziehungen zur Gesellschaft gestanden haben oder stehen. Dann wäre vielleicht Raum geworden, zweier anderer Meister zu gedenken, die Schüler des bis in die letzten Jahre von der Gesellschaft erhaltenen Konservatoriums waren. Das sind Hugo Wolf und Gustav Mahler. Es wäre vielleicht auch möglich gewesen zu beweisen, daß noch lebende Komponisten von Bedeutung Schüler dieser Anstalt gewesen sind oder daß auch solche von der Gesellschaft, wie sie heute ist, gefördert und gepflegt werden. Ich habe wenigstens von der Leitung der Gesellschaft und besonders von ihrem hochverdienten Dirigenten Franz Schalk diese Meinung. Früher mag es ja anders gewesen sein. . . . Auch unter den Dirigenten aus der Schule des Konservatoriums hätte man einen gefunden, der imstande gewesen wäre, Franz Schalk die harte Arbeit der letzten Wochen zu erleichtern; noch dazu einen, den man hier gerne wieder begrüßt hätte. Das ist Artur Nikisch. Es tut nicht gut, den Eifer und die Gaben Schalks bis an die letzte Grenze menschlicher Kraft auszunützen. Dies zum Programm. Nun erwähne ich noch ein Konzert des sogen. Orchestervereins der Gesellschaft der Musikfreunde, einer sehr guten Dilettantenvereinigung, die sich auch in die Reihe der Feiernden fügte. Diese Konzerte bringen unter ihrem Dirigenten Lehnert öfters halb vergessene Werke der älteren Literatur und sind darum wertvoll. Diesmal wurde eine unbekannte Symphonie in D von Otto Nicolai aufgeführt, übrigens ein Werk aus zweiter Hand. Auch Nicolai hat die größten Verdienste um das musikalische Leben Wiens gehabt, hat es aber schließlich vorgezogen, Fersengeld zu geben, und man sieht den Mann aus Königsberg nach der Wiener Episode wiederum in Preußen, in Berlin.

Wenn so gesagt ist, was eine kritische Uebersicht an Lob und Bedenken vorzubringen hatte, bliebe nur noch übrig, für die vielen Freuden dieser Tage herzlich zu danken und der Leitung der Gesellschaft die besten Wünsche in das zweite Jahrhundert mitzugeben. Aber ich muß noch ein wenig um Geduld bitten. Die Gesellschaft hat nämlich in einer Festschrift von zwei starken Bänden ihre Geschichte und ein Verzeichnis ihrer reichen Sammlungen niedergelegt (man denke allein an ihre Schätze von Manuskripten!). Und aus dieser Geschichte will einiges angemerkt werden.

Ich habe die persönlichen Beziehungen Beethovens zur Gesellschaft erwähnt. Er sollte für sie ein Oratorium komponieren. Aber zuerst kam der Textdichter Bernard nicht recht vorwärts und dann Beethoven nicht. Sagte ihm der Text dieses Oratoriums „Der Sieg des Kreuzes“ nicht zu? Genug, er blieb die Komposition und 400 Gulden Vorschuß schuldig. Wenn das nur nicht wieder gegen Beethoven spricht! Er war übrigens auch Ehrenmitglied der Gesellschaft. 1814 hatte sie ihn dazu ernannt — 1827, einige Tage vor seinem Tode, erhielt er das „Dekret“. Die Konzerte der Gesellschaft gaben Beethovens Werken einen ziemlich breiten Raum; aber seine Neunte wurde erst 1840 aufgeführt, und Nicolai behauptet sogar, erst 1862 in den Philharmonischen Konzerten unter seiner Leitung habe man sie recht verstanden. Schubert bekam von der Gesellschaft eine Geldunterstütung von 100 Gulden und widmete ihr zum Danke eine Symphonie. Aber weder sie noch die große in C wurde zu seinen Lebzeiten aufgeführt; diese letzte hörte man in Wien erst 1850. Auf die Mitteilungen des Berichts über die Geschichte Bechers, der während der Wiener Revolution erschossen wurde, über Nicolai und Herbeck möchte ich die Freunde unserer guten alten Zeit besonders aufmerksam machen. Ein hübsches Geschichtchen aus dem Vormärz will gleichfalls bekannt werden (es ist heute leider nicht mehr möglich): In den Kreisen der Gesellschaft fühlte man sich beschwert, weil manche Leistungen bei den Konzerten, die ja oft von Dilettanten bestritten wurden, der öffentlichen Kritik nicht gefielen und in jener rohen Weise behandelt wurden, deren Kritiker manchmal fähig sind. Darum wendete man sich an die Polizei und




Erinnerungsmedaille der Gesellschaft der Musikfreunde.
Modelliert von Arnold Hartig (Wien).

diese verfügte (1817), daß künftig nur solche Kritiken erscheinen dürften, die die veranstaltende Gesellschaft genehmigt habe. Die Bitte wiederholte sich 1834. Diesmal wird die „k. k. Polizei- und Zensur-Hofstelle" ausdrücklich ersucht, „der Unbescheidenheit der Rezensenten Grenzen zu setzen . . . und dafür Sorge zu tragen, daß vor der Drucklegung von Aufsätzen, die sich mit den Konzerten der Gesellschaft befassen, die Zustimmung des Präsidenten oder des Sekretärs einzuholen sei". Das Ergebnis wird nicht mitgeteilt. 1835 neue Klagen! Niemand traue sich mehr zu singen. . . . Finanziell ging es der Gesellschaft immer sehr schlecht, besonders das schon 1817 gegründete und immer mehr erweiterte Konservatorium machte ihr große Sorgen. Der Staat ließ lieber schöne Reden halten, als daß er half. . . . Endlich fand er sich vor wenigen Jahren bereit, die Schule zu übernehmen, diese Schule, aus der so viele große Begabungen der Musik und der Schauspielkunst hervorgegangen sind; Oesterreich ist ja, wenn schon nichts anderes mehr, so doch noch ein unerschöpflicher Boden für Talente. So ist die „K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst" entstanden.

Der erste Teil der Festschrift ist von dem Generalsekretär der Gesellschaft, der eine Zeitlang auch ihre Konzerte und das Konservatorium leitete, von Richard v. Perger verfaßt. Er starb mitten in seiner Arbeit und so wurde Dr. Robert Hirschfeld mit der Vollendung des Buches betraut. Es ist mir aus persönlichen Gründen nicht angenehm, gegen diesen Teil einige Bedenken äußern zu müssen; doch es sind nicht allein meine Bedenken. Abgesehen von der Anlage dieses Teiles, der fortlaufend Geschichte und Vereinschronik (diese unter dem Strich) trennt, ohne dadurch mehr Uebersichtlichkeit zu erreichen als der erste, der ihrer gleichfalls bedürfte: es war wohl nicht die Aufgabe einer Festschrift, das Verhältnis der Gesellschaft zu Johannes Brahms, auch wenn es von Kalbeck einseitig geschildert worden ist, im entgegengesetzten Sinn einseitig vorzustellen und „den Brahms-Biographen" immerfort zu widerlegen. Ebensowenig scheint es mir richtig, wenn die Festschrift über die Schulzeit Gustav Mahlers ein merkwürdiges Licht zu gießen versucht, wie sie behauptet deshalb, weil eine (nämlich meine) Biographie die Unverläßlichkeit der Jahresberichte des Konservatoriums für die damalige Zeit behauptet hat. Aber diese Behauptung ist dort aus dem Buch von Decsey über Hugo Wolf zitiert. Und wenn es nach irgend welchen mir bisher nicht zugänglichen Akten wahr ist, daß Mahler im Kontrapunkt nicht entsprochen hat und dem Unterricht nicht folgen konnte, was seine Schwester, die Gemahlin Arnold Rosés, lebhaft bestreitet (und was angesichts der Freundschaft Bruckners, des Kontrapunktlehrers, für Mahler sehr merkwürdig klingt), war es notwendig, dies in einer Festschrift als Entdeckung hervorzuziehen? Und was soll man denn zu einer Schule sagen, die dem Schüler wiederholt erste Preise für Komposition gibt, ihn mit den besten Zeugnissen entläßt und nicht dafür Sorge trägt, daß er seine „ungenügenden" Kenntnisse im Kontrapunkt erweitere? Nun, Decsey, nicht ich, hat es bei der Besprechung von Hugo Wolfs Schulzeit mit einiger Deutlichkeit gesagt. Auch die faksimilierte Eingabe Mahlers um Schulgeldbefreiung (ungefähr die Hälfte aller Schüler war früher vom Schulgeld befreit) hätte ich gerne vermißt. Um so dankbarer ist man dagegen dem Historiker für die Mitteilung, daß Mahler sein „Klagendes Lied" zu einem Kompositionswettbewerb einreichte, aber abgewiesen wurde. Ein Klavierkonzert von Robert Fuchs bekam den Preis. Im Protokoll bemerkte der Preisrichter Goldmark, und dies ist besonders und allgemein von Wert: man möge sich nächstens über die Vorfrage einigen, ob „Geschicklichkeit der Mache" oder das „wenn auch in dieser Richtung minder fertige Talent" den Vorzug verdiene. Nicht erzählt wird, daß es eine Zeit gab, in der die Absicht bestand, Gustav Mahler für die Leitung der Gesellschaftskonzerte zu gewinnen. Diese Gefahr ist an Wien vorübergegangen. Möge die Gesellschaft, und damit schließe ich, den oben ausgesprochenen Glückwunsch genauer fassend, im nächsten Jahrhundert einmal einen Mahler als Dirigenten finden!

* * *

Die K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat aus Anlaß ihres hundertjährigen Bestehens eine wertvolle, künstlerisch hervorragende Erinnerungsmedaille, die wir auf S. 137 im Bilde vorführen, erscheinen lassen. Bei dem Wettbewerbe gingen die beiden Wiener Medailleure *Hans Schaefer* und *Arnold Hartig* als Sieger hervor. Auf der von Hans Schaefer modellierten, figurenreichen Aversseite erscheint, die Lyra, der er eben gewaltig herzbezwingende Töne entlockte, im Arme, die Gestalt Apollos. Hocherhobenen Hauptes lauscht der Göttliche selbst den seinem Instrumente entquollenen Musikklängen. Vor ihm auf einem Steine sitzen in ihren Arbeitsgewändern die Männer aus dem Volke, die von Apollos hehrer Kunst mächtig angezogen, in tiefer Ergriffenheit ihre Wirkung verspüren. Den Hinweis auf die von der genannten Körperschaft besonders gepflegte ernste Musik sollen diese beiden charakteristischen Gestalten erbringen. Als Repräsentantinnen der heiteren Musik, der gleichfalls von seiten der Gesellschaft der Musikfreunde große Förderung zuteil wird, sind die drei verschiedenaltrigen Frauen anzusehen, die Apollo das Lorbeerreis darreichen. Der berühmte Stefansdom, das Wahrzeichen von Wien, zeigt sich im Hintergrunde der außerordentlich lebenswahren Gruppe. — Dazu als Umschrift der Medaille: „K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Gegründet 1812." — Die von Arnold Hartig modellierte Reversseite führt inmitten geschmackvoller Ornamentik das Abzeichen der Gesellschaft, die von einem Schwan bekrönte Lyra, vor. Je seitlich davon die Inschrift: Zur Erinnerung an den 100jährigen Bestand. *S. F.*

# Leipziger Musikbrief.

Wer von den allbekannten Virtuosen und großen Künstlern, viel davon mit dem nur wenig veränderten Berliner Programm, auch bei uns in den letzten Monaten sich einstellte, bleibe hier unaufgezählt. Einige Gesangsgrößen seien erwähnt, weil sie durch weittragendes Umstudieren seit dem vor Jahr und Tag Gebotenen außergewöhnliches Interesse erregten. *Ludwig Wüllner*, der hier zuletzt noch die mittlere Tenorlage nach einem für ihn und für die Hörer schonungslosen Gesangs-Prinzip fast gewaltsam festhielt, kam unvergleichlich wohltuender als dunkler Bariton, der nur in einem einzigen Stück, Arnold Mendelssohns herrlichem Nachtlied von Nietzsche, mit dem Anschein stimmlicher Lebensgefahr die einstigen Höhen erklomm. Grandiosen Eindruck, der sich in zehn Minuten langem begeistertem Rufen äußerte, machte sein Vortrag von „Hektors Bestattung" aus der „Iliade", mit Klavierbegleitung von *Botho Siegwart*, ein hochkünstlerisches, aus den Tiefen der Möglichkeit melodramatischer Wirkung schöpfendes Werk, auch von dem Pianisten *v. Boos* mit eindringendem Verständnis behandelt.[1] In einer förmlichen stimmlichen Wiedergeburt präsentierte sich mit Liedern *Iduna Walther-Choinanus*, und auch *Elisabeth Gound-Lauterburg* zeigte sich im Liede derart vervollkommt und abgeklärt, daß es für den Hörer von früher her eine kleine Sensation war. Auch die Mezzosopranistin *Maria Schultz-Birch* sei genannt, nicht etwa wegen ungewöhnlicher Leistungen, sondern wegen des sehr interessanten Programms: „Lieder mit begleitenden Instrumenten", das in einer hochvornehmen modernen Auswahl Violine, Bratsche, Cello, Klarinette und Englischhorn heranzog.

Zu den hervorragenden Eindrücken zählte auch Kapellmeister *Heinrich Laber* mit *Amelie Klose* als trefflicher Pianistin und dem „Winderstein-Orchester", über das Gastdirigenten und Gastzuhörer ihrer eigenen Werke des Lobes voll sind. *Laber* ist der geborene Dirigent. Was er nach ganz wenigem Probieren mit sparsamen Bewegungen in einem modernen Programm leistete, war erstaunlich in seiner Vereinigung von innerer Inspiration und äußerer Eleganz. Das Orchester folgte ihm wie einem längstgewohnten Führer. Es klingt wirklich merkwürdig, wenn man an exponierten Stellen immer über die Unmöglichkeit klagen hört, einen geeigneten Orchesterleiter aufzutreiben. Da sitzen Leute ersten Ranges, wie eben *Heinrich Laber* in Baden-Baden, *Goehler* in Leipzig, *Friedrich Munter* in Freiburg i. B., die letzteren beiden auch für die Oper in Betracht kommend. Und Gott weiß, wer alles im Dunklen blüht. Man muß sich halt umsehen! Vollste Sympathie errang sich der Münchner Lautenmeister *Heinrich Scherrer*, der Vater der modernen Lautenliedbewegung, mit seinen schlichten, echt künstlerischen Worten und seinem edlen Spiel; man verzieh dem liebenswürdigen Mann sogar die Sängerin, die er mitgebracht hatte. Auch die an Wuchs und Gesichtsausdruck fast noch kindliche *Klotilde v. Derp* mit ihren vom größten künstlerischen Ernst beseelten „Fantastischen Tänzen" zu bekannten Musikstücken zählte zu den durch Eigenart Fesselnden.

Von der fortlaufenden Tätigkeit unserer beiden Privat-Orchestervereinigungen unter Prof. *Winderstein* mit den ansässigen Philharmonikern und Dr. *Goehler* mit der Altenburger Hofkapelle, die beide auch den instrumentalen Grundstock großer Oratorienaufführungen bilden, sei nur erwähnt, daß sie sich stilvolle, nach bestimmten historischen und künstlerischen Gesichtspunkten für den Abend und für die Spielzeit gewählter Programme befleißen. Unsere starken und gut geleiteten großen Männer- und gemischten Chöre finden die 2500 Personen fassende Alberthalle meist gefüllt. Von den Streichquartetten, die uns besuchen, haben dagegen nur die Böhmen, und auch diese nur im Verein mit klingendsten Pianistennamen, einen vollen Saal, die übrigen erinnert der

[1] Der Bericht über die Breslauer Uraufführung des Werkes mußte aus räumlichen Gründen für das nächste Heft zurückgestellt werden. *Red.*

schwache Besuch oft genug an die Frage, warum Leipzig immer noch Musikstadt heißt. Einheimisches ständiges Trio vakat. Das prachtvolle Stuttgarter, Prof. *Pauer* und Genossen, erregte Begeisterung, „zog“ aber auch nicht, wie es hätte der Fall sein müssen.

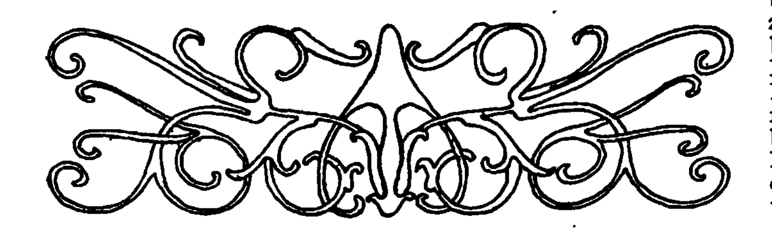
Hier am Ort viel zu wenig gewürdigt wird eine ganze Reihe ausgezeichneter Gesangskräfte, besonders Soprane, an deren Stelle sich die meisten Vereine lieber auswärtige, oft recht fragwürdige Vertreterinnen kommen lassen. Wer Lokalpatriotismus und das Gegenteil davon an der Hand der Tatsachen bei uns entwirren wollte, müßte ein Psychologe ersten Ranges und zugleich bedeutender Lokalkenner sein. Der Fremde kann oft nur staunend fragen und die meisten Antworten Einheimischer mit Vorsicht aufnehmen.

Die bisherigen acht „Gewandhauskonzerte“ brachten, mit Ausnahme des siebenten, einem Liszt-Abend mit Dante-Symphonie und Tasso unter Herrn *v. Hausegger*, wenig Ungewohntes: Tschaikowskys und Mahlers Vierte, letztere mit *Grete Merrem* als entzückender Sopransolistin im Finale, und Braunfels' Ouvertüre „Prinzessin Brambilla“. Im übrigen Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Ouvertüren: „Coriolan“, „Figaro“, „Hebriden“, „Tannhäuser“ (diese drei hintereinander im ersten), „Rosamunde“, „Melusine“, „Der Widerspenstigen Zähmung“. Die Art der Ausführung ist freilich bei *Artur Nikisch* dafür hervorragend interessant; das allbekannte Finale Haydns z. B. in D, mit dem h moll-Gesang in der Mitte, wirkte wie ein Glas perlender Sekt, in Kristall kredenzt, das Andante wie ein Strauß dunkler Rosen. Aber die ungeschriebene Satzung des Gewandhauses: bei älterer Musik hat der Basso continuo wegzubleiben, ist doch eine Art geistiges Gegenstück zu der behördlichen Verfügung, die angesichts eines Vermerks der Fabrikinspektion: „Kesselstein: fehlt“ anordnet, „den fehlenden Kesselstein sofort nachzuschaffen“.

An der Oper hat sich das Kompetenzverhältnis zwischen Direktion, Oberregisseur und erstem Kapellmeister nach dem Personalwechsel unter der Intendanz Martersteig etwas verschoben. Der neue Operndirektor *Otto Lohse* führte sich im August mit der Direktion des „Fidelio“ glänzend ein und bewies hocherwünschte Vielseitigkeit dadurch, daß er neben „Ring“, „Tristan“ und „Meistersingern“ gleich auch „Aida“, „Tiefland“, „Samson und Dalila“, „Figaro“ übernahm. Hinreißend leitete er die Leipziger Erstaufführung von *Pfitzners* „Rose vom Liebesgarten“, mit Urlus, Frl. Bartsch, den Herren Klinghammer und Kase in den Hauptpartien, von Oberregisseur Dr. *Lert* mit wundervollen Bildwirkungen inszeniert, und bei Gelegenheit mehrfacher Wiederholung sorgsam nach Seite der dramatischen Deutlichkeit hin vervollkommnet. Dieser hochbegabte, selbständig schaffende Künstler, der eben wegen der letzteren Eigenschaft nicht unbedingte allgemeine Zustimmung findet, bot auch u. a. im Samson eine von der Schablone weit entfernte, auf Uebereinstimmung von Musik und Bühnenbild aufs feinste eingestellte Inszenierung.

Nicht mindere Hingabe widmete Lohse einer Uraufführung *Waldemar Wendlands* dreiaktiger komischer Oper „Der Schneider von Malta“. Schon die Dichtung hierzu, von *Richard Schott*, geht an Kunstwert weit über den heute leider gewohnten Durchschnitt hinaus; in der heiteren, mit lyrischen Episoden glücklich verflochtenen Handlung mit dem maltesisch-südlichen Volksleben unter englischer Militärherrschaft als farbenreichem Hintergrund, klappt alles auf das feinste. Die Musik ist melodiös, rhythmisch von prächtiger Frische und harmonisch pikant, die Instrumentierung voll Geist und Witz, ohne bei dem rechten Maß in Besetzung und Stärkegraden die flott und wirksam geführten Singstimmen zu decken. Der Erfolg war bei durchgehends guter Wiedergabe der zahlreichen Partien und glänzender Inszene *Marions* eklatant. Ein erstklassiger Tenorbuffo kann in der Titelrolle glänzen; hier vertrat sie sehr wirksam der lyrische Tenor *Schroth*.

Eine merkwürdige musikphysikalische Entdeckung sei zum Schluß mitgeteilt, die kürzlich hier gemacht wurde. Wenn nämlich ein Blatt mit Klaviernoten senkrecht gehalten und oben angezündet bis vor die letzte Notenzeile herunterbrennt, so ist diese ein Baßsystem. Das ist aber nur bei äußerlicher Glut der Fall; kommt der Brand von der inneren des Virtuosen, so bleibt eine Diskantzeile mit den höchsten Noten der Klaviatur als letzte u n t e n übrig. Das hat der Plakatmaler unseres trefflichen einheimischen Künstlers *Telemaque Lambrino* entdeckt und abgebildet. **Dr. Max Steinitzer.**



# Erste österreichische Aufführung der „Ariadne“ und die „Feuersnot“ in Prag.

Wenn von R. Straußens vorletzter Oper behauptet wurde, sie wäre im musikalischen Stil nicht recht einheitlich gelungen, so muß bei seinem neuesten Werke die Ansicht von der Vielfärbigkeit des Stiles revidiert werden, sie muß ein neues Profil erhalten durch die Erwägung, daß eine mehrfache Stilmischung hier schon in der Vorlage gegeben war. Und die Tatsache, daß Strauß die zutage liegende Buntheit des Textes kraft der Virtuosität in der Technik seiner musikalischen Sprache nicht zurückdrängte, oft noch steigerte und steigern mußte (Ariadne-Zerbinetta), reizt zum Nachdenken.

Ein Bannen des Ueberflusses im Wechsel theatralischer Eindrücke erzielte Strauß allerdings durch die Anwendung des nach Wagner schon für altersschwach gehaltenen formalen Requisites der Soloarie und des Ensembles und wußte durch Herbeiführung dieser mit kühnem Geiste erfüllten Lyrismen Konzentration zu gewähren.

Man vergleicht und sieht: Eine Verbrüderung eines Schauspieles mit einer Oper. Einem einleitenden Barockschauspiel, einem Molière mit feinen musikalischen Illustrationen reiht der Dichter eine Oper mit einem Renaissancehintergrund als Schlußakt an, die aus einem mehr als zwei Jahrtausende alten Stoffmotiv hervorwächst. Dabei ist dieser dritte Akt trotz des Renaissancegedankens frei von antikischem Fühlen. Mit ihm beginnt eigentlich erst Hofmannsthals selbständige Dichtung und die geschlossene Arbeit des Komponisten. Im Rahmen der ernsten Oper aber spielt überdies eine opera buffa, als Intermedium, als bizarre Stegreifkomödie eingeflochten, und scheint, mit einer Riesenkoloraturarie als Kern durch instrumentale Eigenschaften und durch ihre Dimensionen das Wesen der seriösen Form zu ironisieren. Allein die Grundidee, das Empfinden, das durch das Molièresche Stück zieht, ist über das Zeitliche erhaben; es war in der Molièreschen Epoche zuhause, und vorher, und ist auch heute durchaus modern. Die Gebärde, das Sinnen und Minnen eines Jourdain ist das gleiche geblieben, verfällt dem Spotte und schreit nach satirischer Glossierung, jetzt wie damals; gleichwie das Tun und Treiben des ewig lebenden Don Quichote und Till Eulenspiegels. Ein leiser, erotischer Hauch weht durch die Buffonerie des Zerbinetta-Zwischenspieles — auch ein Element des Zeitgeschmackes, das mit dem vorigen aus dem Rahmen Straußscher Kunst nicht hinweggedacht werden kann. Daß auch der Opera seria dem archaistischen Motiv zum Trotz die literarisch-archaisierende Durchführung fehlt, wurde schon gesagt. So zeigt es sich, daß vor allem abgrundtiefe Milieugegensätze zu überbrücken waren. Das Barockmilieu entgegen dem antiquarischen der Oper. Es galt, den Uebergang vom Realen zum Unrealen zu finden. Vom Schauspiel mit melodramatisch malender Musik zu einer Oper, die die Formen älterer Stile birgt und zugleich wieder karikiert erscheint. — Da finde ich, daß das zeitgemäße, feinnervige Empfinden Hofmannsthals einigermaßen das vertiefende Element, das die diskrepanten Dinge einigende Band gewesen ist; an zweiter Stelle erst die musiktechnische Verarbeitung von Motiven, die nicht gleichmäßig vom Lichte der Moderne bestrahlt erscheinen. Das ist begreiflich. Lieben läßt sich nicht immer in Quartenharmonien und dem Uebertreiben von Archaismen müssen tatsächlich archaistische Gebilde zugrunde liegen. Strauß hat die Formen der älteren Oper modern kostümiert. Da sind die beiden Ouvertüren, die Terzette der Naturgeister, die zu den schwierigsten Gruppenliedern gehören, welche die moderne Literatur zu verzeichnen hat, und das mystisch-emphatische Schlußduett. Die seriöse Musik der Ariadne-Oper ist zweifellos aus heißer Seele geboren — man fühlt sich zu einem Vergleich gedrängt: und von ähnlich blendender Wirkung wie das Beste von Gustav Mahler. An ihn erinnert mich oft die Nuance der Erfindung, die vereinzelte Verwendung soldatischer Rufmotive, bestimmter Volksliedfloskeln, die feine Verschmelzung von Zeitgenössischem, der effektsichere Wohllaut der Kantilene in ihrem ekstatischen Aufstieg insbesondere. Doch der wertvollste Strauß ist dies nicht.[1] Der satirische, persiflierende, witzige, burleske Strauß ist es, und der steckt in den eleganten Parodien der Schauspielszenen und in der „Buffa“ mit ihren

[1] *Anm. d. Red.* Es ist der seriösen Ariadne-Musik eigentümlich, daß sie von der burlesken Musik des ganzen Werkes zunächst überstrahlt wird. Wieviel Besonderes in ihr ist, beweist aber die erhöhte Freude, die sie uns mit jedem neuen Hören in steigendem Maße bringt. Es muß sich unsere Phantasie eben erst in der n e u e n K l a n g w e l t zurecht gefunden haben; dann ist es, als ob alle Wohlgerüche Arabiens dieser, sich auf einfachen Naturklängen aufbauenden Musik entströmten. — Mit der enthusiastischen Aufnahme der Ariadne hat Prag übrigens seinen musikalischen Ruf von Mozarts Zeiten her neu bestätigt.

grotesken Tonfiguren und idealisierten Tanzphrasen. Anderseits in der verschlungenen Stimmführung der Terzette und Quartette. Und wie selbstverständlich, im Klangkolorit des Kammerorchesters, in dem er neu und glücklich Tasteninstrumente in obligater Weise verwendet. Durch Selbstverspottung in der Komödie und durch Eigenzitate in der Oper ist der Bildcharakter geschlossen, den der objektive Beobachter in jedem guten Straußschen Werke zu sehen gewohnt ist. Der engere Freundeskreis um Strauß fand mehr und gab nach der Stuttgarter Uraufführung das Wort weiter: Die Ariadne-Oper wäre auch symbolisch-persönlich zu deuten, wie die berühmten Verse in der „Feuersnot" ehemals! Das auf der wüsten Insel der Gegenwart von Wagner-Theseus verlassene Musikdrama hätte Strauß befreit und verwandelt und zu dionysischer Freude und zu leuchtender Heiterkeit entrückt." Zu diesem geistvollen Satze ist zu bemerken, daß er sicherlich von guten Freunden stammt. Bei Strauß war indessen stets der primäre Verwandler der Textdichter gewesen. In seinem neuesten Werke leider zuungunsten des dramatischen Momentes!

Die Vorstellung ging mit allen Zeichen einer stimmungsvoll vorbereiteten Sensation von statten. *Felix Adler* hielt einen groß angelegten Einführungsvortrag, musikpolitisch, fein pointiert und starkes Interesse auslösend. Es folgte entgegen dem Brauche eine Generalprobe vor geladenem Publikum. Endlich die Aufführung in einer blendend kostbaren und stilvollen Ausstattung, die Ernst Stern entworfen hatte. In einer denkwürdigen Wiedergabe, in der *Paul Gerboth*, als der souveräne Spielleiter und Nachschöpfer der Komödie und der Oper, die szenischen Mittel zu feinster Harmonie abgestimmt hat. Es war eine Meisterleistung moderner Bühnenkunst. *A. v. Zemlinsky* dirigierte das blitzblanke Orchesterchen (unter Führung des Konzertmeisters Frankenbusch) schlechtweg genialisch; er charakterisierte auf das eindringlichste und gewann ihm aufrauschende Klangwirkungen ab, die bei der Miniature-Besetzung schier unbegreiflich waren. Die Instrumentalisten spielten mit Elan (Klavier: Dr. *Götz*, Harmonium: Dr. *Horwitz*). — Von den Solisten nenne ich die an den Ensembles beteiligten Damen zuerst; es ist die Struktur dieser Terzette, die von den Frl. *Finger* (Najade), *Durmann* (Echo) und *Jicha* (Dryade) mit größter Präzision gesungen wurden, eine derart gefährliche, daß ein Vergleich mit ähnlichen Gebilden der a cappella-Zeit nahe liegt. Man staunte, wie die Sängerinnen außer nur auf klare Führung ihrer klingenden Stimmen zu sehen, es noch zuwege brachten, die ornamentalen Figuren im Ausdruck sicher zu differenzieren. Auch das laut-lustige Quartett der Harlekine (Herren *Siegel*, *Zee*, *Pollé* und *Peters*) zeigte korrekte Tongebung und Tempo im Spiel. Eine selbständige Leistung höchster Qualitäten bot die Ariadne Frl. *Körners*. Das Sehnsuchtsvolle und der Ueberschwang der Gefühle kamen unmittelbar zum Durchbruch. Es war das Höchste, was diese Künstlerin sich bisher abgerungen hatte. Ihre Stimme ist von einer so edlen Farbe, einem Ebenmaß, von einer Pracht des Tones und einer Ausdauer, daß hier jede Kritik sündhaft wäre. Brillant war Frl. *v. Debicka* als puppenhafte Zerbinetta. Sie sang die Koloratur silberhell, leicht und bravourös; die Staccati überspitz und die Fiorituren quellend und jauchzend; sie plauderte und kicherte, war einfach herzlich und fröhlich; man bedauerte, daß die unermeßliche Aria ein Ende hatte. Bacchus war Herr *Winkelmann*. „Der junge Gott", überirdisch anzusehen und von einheitlicher Darstellungskunst. Er sang vornehm und mit großer Gestaltungskraft. Weihe ging von ihm aus. —

Im Schauspiel ist der Schneidergeselle und Küchenjunge Frl. *Zamaras* zu nennen, sie tänzelte liebreizend und war feurig-kapriziös. Als Nikoline war Frl. *Schreitter* von toller Heiterkeit. Jourdain, Herr *Hofer*, possenhaft und von guter Wirkung. Die ganze lange Reihe der Schauspieler bis in die kleinsten Rollen herab hatte guten Stil. Die Ovationen waren anhaltend und ihre Wellen brandeten an der Direktionsloge des Prager Deutschen Theaters — der ersten Bühne in Oesterreich, die sich dieses neuen problematischen Kunstwerkes angenommen hat.

* * *

Richard Strauß war elf Jahre jünger, als er die Worte vertonte, auf deren symbolischen Sinn ich mir im vorstehenden Ariadne-Referat anzuspielen gestattete. Sie stehen in der „Feuersnot" und lauten: „Sein Wagen kam allzu gewagt Euch vor, da triebt Ihr den Wagner aus dem Tor — den bösen Feind, den triebt Ihr nicht aus, der stellt sich Euch immer aufs neue zum Strauß." Strauß hat Wort gehalten. Er hat seit damals fünf große Werke geschaffen, darunter vier der Bühne geschenkt, von verschiedener Fasson und wechselndem Gehalt; hat die Leiter vom Tragisch-wuchtigen bis zum Operettenhaften durchlaufen. Er hielt sich eng an seine Vorlagen an und wendete nach ihnen seinen Stil. Im Prinzip blieb er sich jedoch treu. In der Art der technischen Verwendung seiner Gedanken und in ihrer Auswahl. Seine Kunst war nur in der „Feuersnot"-Epoche ein Dezennium jünger und daher näher bei Wagner. Es hieße ganze Sätze wiederholen, die ich über Straußens letzte Oper gesagt habe, wollte ich das nachweisen. Jedenfalls war es sehr anregend, beinahe gleichzeitig mit der „Ariadne"-Premiere einer Uraufführung der „*Feuersnot*", des Kindes seiner jugendlichen Muse, im Tschechischen Nationaltheater beiwohnen zu können.

Wieder sind es die Humore, die ihm liegen. Das Spotten und Lästern, der Wechsel in den Temperamenten der Volksgruppen und der Eigenspott. Die Tonsprache noch mit dem Wagner-Dialekt sich behelfend, aber die eigene Syntax ist schon durchzufühlen. Die Chorpartien gehören zum Schwersten, was er geschrieben, die Modulationen sind verblüffend, das Orchester ist das klangfreudigste, das man sich denken kann, und bestimmt den Wert des famosen Wolzogenschen Singgedichtes. Und wieder gibt das Fein-Erotische einen Angelpunkt, wie das Hysterische in „Salome" und „Elektra" (? Red.), das Sinnliche im „Rosenkavalier". „Den bösen Feind, den triebt Ihr nicht aus": Wieder macht sich ein Mangel an Dramatischem geltend durch stellenweises Philosophieren — ein Rest der Guntram-Periode — sagte man damals wahrscheinlich. Und hochbeglückt entläßt er einen, freudetrunken und voll starker Eindrücke. Das Werk war von Kapellmeister *Kovarovic* sehr sorgfältig einstudiert, die Wiedergabe hatte großen Wurf und die verspätete Premiere mächtigen Beifall, den insbesondere Orchester und Chor für sich in Anspruch zu nehmen hatten; Frau *Kouba* (Diemuth) und Herr *Chmel* (Kunrat) soweit die prächtigen Stimmittel in Betracht kommen. — Man hört: Es würde der „Rosenkavalier" in allernächster Zeit auf dieser Bühne wieder über die Szene gehen. Und im Neuen Deutschen Theater denkt man an eine Wiedergeburt der „Salome". Hie Strauß allerwege! **Dr. Erich Steinhard.**




**Basel.** *Max Regers* „Konzert im alten Stil" für großes Orchester hat seine erste Aufführung in der Schweiz im Symphoniekonzert unter *Hermann Suters* Leitung erlebt und wirkte, was nicht von allen Werken des Komponisten gesagt werden kann, unmittelbar. Der alte Stil ist natürlich cum grano salis zu verstehen. Regers Persönlichkeit sprengt den Rahmen der alten Suite. Ein konzertierendes Geigenduo erinnert an Händels klangreiche Konzerte. Die beiden Ecksätze bestricken durch fast überreiches kontrapunktisches Leben und schließen beide jubelnd mit Fanfaren, während der Mittelsatz eine ganze Welt von Gefühlen in nimmermüden Seelenkämpfen ausschöpft. Dieser Mittelsatz allein läßt Reger unter den Allerersten seinen unbestreitbaren Platz einnehmen. Die Noordewier-Reddingius sang im gleichen Konzert Bachs strahlend flutende Kantate „Jauchzet Gott". Ein vokales Gegenstück dazu waren *Mahlers* rührende „Kindertotenlieder", die Lula Mysz-Gmeiner am Allerseelentag im zweiten Konzert ebenso meisterlich vortrug. Dazu kam zum erstenmal *Friedrich Kloses* duftiger „Elfenreigen" zu Gehör, ein überaus feines und liebenswertes Stück. Brahmsens „Akademische" schloß den Abend. *H. B.*

**Nürnberg.** Am Eingang der Saison standen die Festkonzerte der „Privatmusikvereins", der auf 50jähriges Bestehen zurückblicken darf. Das Münchner Streichquartett (*Kilian* und Genossen) bot herrlich ausgereifte Leistungen; das Brahmssche B dur-Sextett erklang in restlos vollendeter Schönheit. *Karl Flesch*, zum ersten Male in Nürnberg, zeigte sich mit dem Beethovenschen Violinkonzert mit souveräner Technik und vornehmem Klangsinn ausgestattet, ohne freilich — besonders auf dem Gebiet der Phrasierung — das ideale Verhältnis zu Beethoven zu bekunden. Der Fünften unter *Ferdinand Löwe* fehlte die Innigkeit und die Straffheit. — Uneingeschränkte Bewunderung errang sich *Fritz Steinbach* mit Brahmsens Vierter, wogegen er mit der Coriolanouvertüre wegen Temponachgiebigkeiten keinen einheitlichen Eindruck hervorbringen konnte. Glänzende Begabung zeigte Steinbach im zweiten Satz des Brandenburger Konzerts in G. Der Philharmonische Verein, dem dieser schöne Abend zu danken war, brachte dann im zweiten Konzert Regers Romantische Suite. Ohne zu schulmeistern, darf man wohl sagen, daß sich hier Reger auf einem Gebiete bewegt, auf dem seine Eigenart nicht zum Blühen erweckt wird; der Eindruck der im übrigen virtuosen Komposition war denn auch Gleichgültigkeit. Registrieren wir sie zu Regers Intermezzi! — Die Neunte unter *Karl Hirsch* war im Chorteil technisch vollkommen, von Temperament geradezu durchjagt. Leider enttäuschten aber die Instrumentalsätze, zumal der erste, dem die Präzision und die bewußte Gliederung abzusprechen war. — Das Stadttheater hatte mit der von *Waltershausenschen* Oper „Oberst Chabert", das gleich nach der Frankfurter Erstaufführung in aus-

gezeichneter Darstellung herauskam, sensationellen Erfolg. Ich zähle das Werk wegen des starken durchhaltenden Pathos und seiner staunenswerten Treffsicherheit zum Allerbesten in der neueren deutschen seriösen Oper.

*Dr. Hans Deinhardt.*

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— *Eduard Künneke*, der Komponist von „Robins Ende", hat eine neue Oper „Coeur Aß" vollendet, die von der Dresdner Hofoper zur Uraufführung noch in dieser Saison erworben worden ist.

— *Heinrich Zöllners* Oper „Der Ueberfall" ist im Elberfelder Stadttheater aufgeführt worden.

— *Franz Schreker*, der erfolgreiche Komponist des „Fernen Klangs", arbeitet an einer neuen Oper „Die Gezeichneten".

— Die dreiaktige Oper „Antony", ein nachgelassenes Werk des jungen Messinesen *Riccardo Casalaina*, der bei dem Erdbeben von Messina den Tod fand, ist in Palermo aufgeführt worden. Der Text zu der Oper ist dem Roman von A. Dumas entnommen.

*

— *Felix Weingartners* letztes Konzert in Fürstenwalde, bei dem Beethovens Achte und Neunte Symphonie aufgeführt wurden, hat dem Dirigenten große Ovationen gebracht.

— Die französische Musikzeitschrift „Société Internationale de Musique" will sechs Konzerte neuer französischer Musik in Berlin veranstalten. Der französische Botschafter verwendet sich für die Verwirklichung dieses Planes.

— *Hans Hubers* neue Symphonie hat ihre deutsche Erstaufführung im Gürzenich in Köln erlebt.

— In *Weimar* hat die Uraufführung der von Franz Liszt in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts geschaffenen Trauerode „La Notte", deren Partitur im Liszt-Museum aufbewahrt wird, stattgefunden. Unter den Schluß der Partitur schrieb der Komponist: „Falls bei meiner Beerdigung Musik stattfinden sollte, bitte ich dieses Stück und eine von mir früher komponierte Oration, „Les Morts" betitelt, vorzutragen. Wenn es mir noch übrig bleibt, ein paar Jahre in dieser Welt zu dulden, werde ich ein Requiem hinzukomponieren."

— Ein Requiem von *Konrad Ansorge* ist in Magdeburg in einem Konzert des Kaufmännischen Vereins in Anwesenheit des Komponisten aufgeführt worden.

— In Erfurt hat ein neues Chorwerk von *Richard Wetz*, „Hyperion", seine Uraufführung erlebt.

— Chemnitz hat über Nacht ein erstklassiges, musikverständiges Publikum bekommen. Anstatt der sonstigen Abonnementskonzerte, mit weltberühmten Solisten als Zugmittel, werden in diesem Winter Beethoven-Abende gegeben, die sämtliche Symphonien des Meisters (zwei pro Abend) bringen sollen, ohne anderweitige solistische Darbietungen. Zwei dieser Konzerte sind bis jetzt vorüber und beide waren von rund 2000 Zuhörern besucht. Nie vorher hat ein Konzert, selbst mit den namhaftesten Solisten nicht, ein so volles Haus gehabt. In seinem ersten städtischen Kapellmeister *Oskar Malata* hat Chemnitz einen Musikinterpreten von hohem Werte. (Daß die Aufführung von zwei Symphonien Beethovens hintereinander wirklich eine zu begrüßende künstlerische Tat ist, wird nicht überall ohne weiteres bejaht werden.)

— Ein Seminarkonzert in Frankenstein (Schlesien) hat unter Leitung des Seminarlehrers *M. Buchs* einen nordischen Abend gebracht, und zwar Chöre und Lieder von Grieg, Kjerulf, Lindblad, Sjögren, Enna, Södermann, Gade, Lange-Müller, Sinding, Svendsen. Zöllner („König Sigurd Rings Brautfahrt") und Bruch („Frithjof") gehören freilich weniger in das spezifisch nordische, interessante Programm.

— Das von der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien mit dem Preise von 10 000 Kronen gekrönte Werk „Frühlingsfeier" (Klopstock), für Soli, Chor und Orchester komponiert von *Karl Prohaska*, erscheint im Verlag von F. E. C. Leuckart.

— In *Nordhausen* ist ein *Georg-Schumann*-Abend vom städtischen Kapellmeister Gustav Müller nach dem Hugo-Kaun-Abend gegeben worden. Das Orchesterprogramm enthielt eine Serenade op. 34, die Ouvertüre „Liebesfrühling" op. 28 und die Ouvertüre „Lebensfreude" op. 54. Die Serenade wurde von Kapellmeister Müller dirigiert, die beiden Ouvertüren von Schumann selber, der auch einige Klavierstücke spielte.

— Aus Philadelphia wird uns geschrieben: *Eugen Klee*, Dirigent des „Jungen Männerchors" in Philadelphia, der auf zwei nationalen Sängerfesten — 1900 in Brooklyn mit dem Columbia-Gesangverein und dann 1906 in Newark N. J. mit der „Harmonie" — den ersten Preis in der ersten Klasse errang, hat nun auch bei dem 23. nationalen Sängerfeste in Philadelphia beim Wettsingen um den Kaiserpreis mit dem „Jungen Männerchor" durch den Vortrag der Preislieder: Walpurga von F. Hegar und Der Jäger aus Kurpfalz, Volkslied, arrangiert von Othegraven, den Kaiserpreis gewonnen. Durch diesen zweiten Sieg des „Jungen Männerchors" ist der Kaiserpreis — die Silberstatuette eines Minnesängers — in dauernden Besitz des Vereins übergegangen.




— *Richard Wagners 100. Geburtstag.* Wie aus *München* geschrieben wird, soll laut Beschluß des Magistrats im Prinzregententheater eine Wagner-Woche gegeben werden, zu der auch die weniger bemittelten Kreise und die Arbeiter durch Bewilligung billiger Eintrittspreise Zutritt haben werden. Die Kosten übernimmt die Stadt.

— *Lex Parsifal.* Nach einer Zeitungsmeldung hat in einer Leipziger Versammlung zum Schutze des „Parsifal" *Moritz Wirth*, der Verfasser von „Mutter Brünnhilde", die Errichtung von besonderen Wagner-Bühnen verlangt unter Aufsicht von „Parsifal"-Kommissären, an deren Spitze wiederum ein Reichs-Parsifal-Kommissär stehen sollte. — Ein gewisser Richard würde, glauben wir, fürchterliche Musterung unter seinen Getreuen halten! — Weiter wird gemeldet, daß das deutsche Kronprinzenpaar die Zustimmungslisten für den Parsifalschutz unterschrieben habe.

— *Von den Konservatorien.* Zu unserer Notiz über den Boykott der organisierten Musiklehrerschaft gegen die Musikvereinsschule in Graz (Heft 6) wird noch mitgeteilt: Der österreichische Musikpädagogische Verband, die Organisation der qualifizierten Musiklehrerschaft Oesterreichs, der sowohl die staatlichen wie die privaten Musiklehrer und sämtliche Direktoren der österreichischen Konservatorien, Landes- und städtischen Musikschulen angehören, hat gemeinsam mit seinen Bruderverbänden in Deutschland und in der Schweiz über die Musikschule des Steiermärkischen Musikvereins in *Graz* wegen der an dieser Anstalt seit jeher herrschenden unwürdigen sozialen Verhältnisse der angestellten Lehrer die Sperre verhängt. Die Lehrer dieser Schule sind durchwegs ohne Vertrag und ohne Pensionsanspruch angestellt. So z. B. mußten mehrere Lehrkräfte mit einem Jahresgehalte von 6—7000 Kronen 25—30 Jahre in provisorischer Stellung dienen und wurden nach dieser Dienstzeit einfach entlassen. Die Verbände der organisierten Musiklehrerschaft hoffen durch diesen, von der Notwehr veranlaßten Schritt die Aufmerksamkeit des Publikums und der maßgebenden Behörden auf die des gesetzlichen Schutzes entbehrende Lage der Musiklehrerschaft zu lenken.

— *Musikgeschichtliches.* Am 18. resp. 19. Dezember sind 350 Jahre verflossen gewesen, seitdem der große deutsche Tonsetzer *Philippus Dulichius* in Chemnitz das Licht der Welt erblickte. Von 1587 war er Kantor am Fürstl. Pädagogium in Stettin und starb als solcher im Juli 1631. Sein durch die Wirren des Dreißigjährigen Krieges in vollständige Vergessenheit geratenes Wirken und Schaffen ist erst durch die Forschungen des Leipziger Musikgelehrten Prof. Dr. *Rudolf Schwartz* wieder ans Licht gezogen worden. Dulichius hat seine Kunst ausschließlich in den Dienst der evangelischen Kirche gestellt und auf diesem Gebiete Werke von bleibendem Wert geschaffen. Für ihre Bedeutung spricht wohl am besten der Umstand, daß die vollständige Neuausgabe seines Hauptwerkes in den „Denkmälern deutscher Tonkunst" vorgesehen wurde. Zwei Bände sind bereits erschienen. In Berlin und Chemnitz ist, wie wir hören, der Gedenktag durch die Aufführung einer eigens zu diesem Zweck für den praktischen Gebrauch herausgegebenen Motette gefeiert worden.

— *Von den Theatern.* Zum Intendanten des *Breslauer* Stadttheaters ist *Waldemar Runge* in Frankfurt gewählt worden. Das Theater will vor allem die Oper pflegen. — In *Elberfeld* hat sich die Stadtverordnetenversammlung mit der Berufung eines musikalischen Leiters der Oper einverstanden erklärt. — Die Covent-Garden-Oper in *London* wird auf längere Zeit im Zeichen M. Reinhardts zum Kinematographentheater umgewandelt. Das „Miracle" mit der Musik Humperdincks, der selbst das 100 Mann starke Orchester dirigiert, wird dort aufgeführt.

— *Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter.* Der Verband hat unter dem Vorsitz des Hofkapellmeisters *Ferdinand Meister* (Nürnberg) im Rathause zu *Bückeburg* getagt. Die interessanten Verhandlungen drehten sich vorwiegend um Dinge wirtschaftlicher Natur. . Besonders bemerkenswert sind die Beschlüsse, bei dem Direktorium der Reichsversicherungsanstalt für Angestellte vorstellig zu werden wegen der verschiedenen Härten des Reichsversicherungsgesetzes, sowie ferner die Schaffung einer Musterorchesterschule an einem Musikzentrum Deutschlands. Die unter dem Vorsitz des Allgemeinen Deutschen Musikvereins sich bildende Musikerkammer soll in pekuniärer Hinsicht in jeder Weise unterstützt werden. Der Verband wird in Zukunft außer seinen ordentlichen Mitgliedern auch fördernde Mitglieder aufnehmen. Der Versammlung schloß sich ein Festkonzert an, bei welchem v. Hausegger, v. Schillings und Gernsheim eigene Werke vorführten.

— *Denkmalpflege.* In der *Wiener* Universität ist im Arkadenhofe das Denkmal des früheren Professors der Musikgeschichte

und Aesthetik an dieser Hochschule, *Eduard Hanslick*, aufgestellt worden. Die Bronzebüste ist eine Nachbildung der von Viktor Tilaner geschaffenen Gipsbüste. — Hanslick ist in erster Linie als Kritiker bekannt. Ob denen, die ebenso treu für neuere Kunstrichtungen kämpfen wie Hanslick gegen Wagner und die Seinen, wohl auch Denkmäler gesetzt werden?

— *Neues musikhistorisches Museum.* Aus *Leipzig* wird der „Frankf. Ztg." berichtet: Infolge der mangelnden Einsicht des Rates ist unserer Stadt der Erwerb einer kostbaren musikhistorischen Sammlung entgangen. Der bekannte Herausgeber der „Zeitschrift für Instrumentenbau", *Paul de Wit*, wollte seine wertvollen Sammlungen dem Rate der Stadt als Leihgabe überlassen, doch fand diese Behörde keinen besseren Platz dafür als — den Keller des Grassi-Museums. Unter solchen Umständen gab der Besitzer die Absicht auf, die Sammlung wertvollster und teilweise unersetzlicher Musikinstrumente der Stadt letztwillig zu vermachen, und verkaufte sie an den Kommerzienrat *Wilhelm Heyer* in Köln. Dieser verband sie jetzt mit seinem bisherigen Besitz zu einem musikhistorischen Museum. — Wenn Leipzig in Württemberg läge, würde man von einem Schwabenstreich reden.

— *Die Wacht am Rhein.* Die Königl. Bibliothek in *Berlin*, die bereits Besitzerin eines Originaltextes der „Wacht am Rhein" von der Hand des Dichters Max Schneckenburger ist, erhielt für ihre Musikabteilung ein schönes Weihnachtsangebinde. Ein Mäcen, der ungenannt bleiben will, hat dem Generaldirektor Exzellenz Harnack die erste Niederschrift der Musik zur „Wacht am Rhein" von der Hand des Komponisten Carl Wilhelm in Krefeld überreicht. Die Partitur, ein Queroktavblatt, trägt den gleichfalls autographen Vermerk: „Comp. am 10. März 1854 von Carl Wilhelm" und ist mit Grüßen an seinen Freund Wilhelm Graef in Moers versehen, der das Lied bald darauf im IX. Heft seiner Sammlung „Männerlieder" (Essen, bei D. G. Bädeker) veröffentlichte. Das Germanische Museum in Nürnberg besitzt eine ebenfalls eigenhändige spätere und ein wenig veränderte Abschrift jener Originalpartitur.

— *Preiserteilung.* Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gibt bekannt, daß die zur Erlangung des Kompositionspreises in Höhe von 10000 Kronen eingereichten Partituren nunmehr zurückverlangt werden können, und zwar entweder durch mündliches oder schriftliches Ansuchen (auch anonym) unter Nennung des Titels, des Mottos sowie der Gattung des Werkes und Anführung einiger Noten der ersten paar Takte. Den Preis hat *Karl Prohaska* bekommen. (Siehe auch unter Neuaufführungen und Notizen.)

* * *

## Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Dem Professor am K. Konservatorium für Musik in Stuttgart, *Heinrich Lang*, ist vom König von Württemberg in Anerkennung seiner Mitarbeit an der musikalischen Ausgestaltung des neuen Gesangbuchs für die evangelische Kirche Württembergs das Ritterkreuz I. Klasse des Friedrichordens verliehen worden. — Dem Kommerzienrat *Karl A. Pfeiffer*, Königl. Hofpianofortefabrikant in Stuttgart, ist vom König von Sachsen das Ritterkreuz I. Klasse des Albrechtsordens verliehen worden. — Der Baritonist *Hans Spies* ist zum Herzogl. Braunschw. Kammersänger ernannt worden. — Bei der Jahrhundertfeier der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde in *Wien* hat Kaiser Franz Josef an den Gesellschaftsprotektor Erzherzog Eugen ein die Verdienste der Gesellschaft würdigendes Handschreiben gerichtet. Konzertdirektor Hofopernkapellmeister *Franz Schalk* erhielt den Orden der eisernen Krone III. Klasse, Generalsekretär *Karl Lafite* das Ritterkreuz des Franz-Josef-Ordens und dem Archivar Prof. Dr. Eusebius Mandyczewski wurde der Ausdruck der allerhöchsten Anerkennung bekanntgegeben. Der Orchesterverein der Gesellschaft bekam die große goldene mit dem kaiserlichen Bildnis und Wahlspruch gezierte Medaille.

— Am 1. Januar hat Generalintendant Graf *v. Hülsen-Haeseler* 10 Jahre die Kgl. Theater in *Berlin* geleitet. Hoffentlich bringt das beginnende Dezennium eine kräftigere Initiative der Kgl. Oper, die bekanntlich nicht „in der Welt voran" ist.

— Die Königl. Schwedische Akademie der Musik zu *Stockholm* hat zu auswärtigen Mitgliedern Frau *Teresa Carreño* sowie die Herren *Busoni*, *Humperdinck*, *Georg Hüttner*, *v. Schillings* und *Sgambati* gewählt.

— Kapellmeister *Schilling-Ziemssen* ist von der Leitung der Beecham-Opera Cy. für die von Ende Januar bis Mitte März im Londoner Coventgardentheater stattfindende Opernsaison als Dirigent verpflichtet worden. („Tristan und Isolde", „Die Meistersinger", „Salome", „Elektra" und „Der Rosenkavalier" werden dort aufgeführt. Schilling-Ziemssen ist unsern Lesern durch seinen Aufsatz „An Hugo v. Hofmannsthal" in Heft 4 bekannt.)

— Der Pianist und Pädagoge Prof. *James Kwast* in Berlin hat das 60. Lebensjahr vollendet.

— Der Sänger *Theod. Schmidt*, der von 1871—1898 der Berliner Hofoper als Baritonist angehörte, ist, 72 Jahre alt, gestorben.



## BESPRECHUNGEN

### Neue Musikalien für die Jugend.

**E. Söchting:** *„Aus der Winterzeit"*. Auf dem Gebiete der instruktiven Klavierliteratur für die Jugend ist vor kurzem ein Werk erschienen, das Lehrern und Schülern eine willkommene Abwechslung im Lehrplan sein dürfte. Es ist ein bei *J. Schuberth & Co., Leipzig*, verlegter Zyklus von zehn reizenden Stücken, betitelt „Aus der Winterzeit" von *E. Söchting*. Seinen poetischen Studien „Aus der Sommerzeit" reiht der Komponist nun auch diese kleinen Winterstimmungsbilder an, deren Titel, wie z. B. „Am Kamin", „Auf der Rodelbahn", „Am Weihnachtsmorgen" usw. den Inhalt vortrefflich charakterisieren und dabei, wie alles, was der Komponist verfaßt, von präzisester Genauigkeit in betreff der Phrasierungen und Vortragszeichen, und daher von außerordentlich instruktivem Wert sind. — Söchting macht die kleinen und größeren Kunstjünger mit jeder Schwierigkeit vertraut, ohne jemals zu große Anforderungen zu stellen. Da gibt es Sprünge — Uebergreifen —, die Hände müssen bald weit auseinander, bald nah zusammenspielen. Auch Wechsel der Tonarten kommt meist vor, aber niemals gesuchte Harmonien, sondern stets alles dem jugendlichen Empfinden gut angepaßt, ansprechend und abwechslungsreich. So beginnt z. B. der „Kindermaskenball" mit einer reizenden kleinen Polonaise in F dur, dann folgt ein derberer Bauerntanz in C dur, der von einer polnisch feurigen Mazurka in A dur und d moll abgelöst wird; zuletzt tanzen Hänsel und Gretel ein Menuett. Man meint förmlich sie sich in feierlichem Schritt vereinigen und wieder auseinandertanzen zu sehen. — Ein kleines Tongemälde voller Poesie ist „Schneeröschen", als Ländler gedacht. — „Silvesterläuten" ist ein Notturno, das den Uebergang ins neue Jahr schildert. Nachdem es zwölf Uhr geschlagen hat, setzt Glockengeläut ein. Stimmungsvoller Ernst liegt über diesem Stück, der in der gut gewählten g moll-Tonart zum Ausdruck kommt. Es ist kein Geklingel trivial wirkender Vorschläge, wie das bei derartigen Stücken sonst häufig der Fall ist. „Am Kamin" ist erzählend gehalten, „Spinnerlied", „Wirbelnde Flocken" und „Rodelbahn" dagegen lebhaft. Hier schnurrt das Rädchen, dort stieben die Flocken, und bei der „Rodelbahn" meint man das Jauchzen und Rufen: „Bahn frei!" zu hören. Derb, humoristisch kommt „Knecht Ruprecht" angestampft. Besonders zu erwähnen ist die Bearbeitung für vier Hände dieses „Knecht-Ruprecht-Marsches". Söchtings Musik hat bei der Jugend bisher stets Anklang gefunden. Als ein Beweis dafür mag gelten, daß alle diese Kompositionen verschiedenen kleinen Freunden gewidmet sind. Da diese Stücke von mittlerer Schwierigkeit die Freuden des Winters schildern, so werden sie gerade jetzt der Jugend willkommen sein, und die Lehrer seien hiermit auf dieses hübsche und gediegene Material aufmerksam gemacht. *W. v. Przychowski.*

### Lieder.

**Wilhelm Mauke:** *Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavier* (op. 15): 1. „Einsames Lied, 2. „Am Waldesrand", 3. „Schöne Junitage", 4. „Aus einem Raubzuge". 3 M. Verlag von *C. A. Challier & Co., Berlin.* Der Komponist zeigt in diesen Liedern unleugbaren Sinn für melodischen Fluß und natürlichen Ausdruck. Die Stimmung des Textes ist gut getroffen. Dabei spricht er eine harmonisch gewählte und doch nie gesuchte oder gekünstelte Tonsprache. Durch warme, innige Töne spricht besonders das Lied „Schöne Junitage" von Detlev v. Liliencron an.

**August Stradal:** *„Er kommt"*, Gedicht von *Hildegard Stradal* (1 M.). Verlag von *J. Schuberth & Co., Leipzig.* Ein schwungvolles, feuriges, den poetischen Text voll ausschöpfendes Lied, das entsprechend vorgetragen von zündender Wirkung sein könnte. *Dr. A. Schüz.*

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 7 bringt ein „Klavierstück in E dur" von *Stefan Stocker*. Wir empfehlen den Aufsatz über den verstorbenen Komponisten der besonderen Aufmerksamkeit unserer Leser. Unsere sonst reiche Zeit ist an edler, fein empfundener und technisch wie klaviermäßig ausgereifter neuerer Hausmusik weniger begütert, so daß Tonsetzer wie Stocker mit ihren Werken einem Bedürfnis entgegenkommen. Jeder tiefer empfindende Klavierspieler wird sich an dem, nicht zu schweren Stücke erfreuen.

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 21. Dezember, Ausgabe dieses Heftes am 2. Januar, des nächsten Heftes am 16. Januar.**

# NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark.

1913 Heft 8

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.


**Inhalt:** 

## Die reine Wirkung der Straußischen Programm-Symphonie.

### Von HEINZ TIESSEN (Berlin).

I.

DAS Problem des „Programms“ eines musikalischen Kunstwerks bildet heute immer noch eins der mißverständlichsten Kapitel innerhalb der Beziehungen des Genießenden zum Schaffenden. An und für sich dürfen wir nicht verkennen, daß der Zweifel am Programm rechtschaffen ist; er ist sogar schätzenswerter, als die kritiklos oberflächliche Bejahung des Programms. Denn der Zweifelnde hat das gesunde und berechtigte Gefühl, daß durch die Existenz des Programms etwas zum Kunstwerk trete, was ein nicht ohne Klärung hinzunehmendes Problem, ja eine oder mehr als eine Gefahr schaffe. Nun wird dem Hörer immer wieder versichert: du darfst nicht fürchten, daß das Programm etwas von dir verlange, es will dir im Gegenteil helfen; du brauchst nichts Besonderes zu denken, sondern nur recht eingestimmt zuzuhören, in derselben gesteigerten, konzentrierten Empfänglichkeit und Eingestimmtheit, mit der du eine Kirche betrittst oder eine Landschaft. Zurzeit ist aber das Gros der Laien und Fachgenossen noch weit vom Verständnis entfernt; unlängst konnte ich noch feststellen, daß während einer Aufführung von Straußens „Zarathustra“ ein Herr und eine Dame in die Lektüre des siebenten Bandes der kleinen blauen Nietzsche-Ausgabe vertieft waren; die ausgezeichnete Einführung Paul Bekkers im Programmbuch mit ihren beherzigenswerten Fingerzeigen über den praktischen Wert des Programms für den Hörer ging an solchen Konsumenten, die „aufs Ganze gehn“ wollten, spurlos vorüber. Es scheint sich die verkehrte Vorstellung schwer ausrotten zu lassen, daß das Programm etwas zum ästhetischen Genuß hinzufügen wolle, was außerhalb der reinen Sphäre der Musik und ihrer Ausdrucksfähigkeit liegt; daß das Programm den Charakter der Musik als „gegenstandsloser Innerlichkeit“, wie Hegel es ausdrückt, irgendwie antaste. Das Programm kann und will gerade nichts anderes, als die — in der sogen. „absoluten“ Musik unbegrenzte — Fülle subjektiver, außerästhetischer Gefühlsassoziationen einschränken, näher umgrenzen, in einem gewissen Kreis rotieren lassen, konzentrieren und dadurch die Empfänglichkeit steigern, aber nicht etwa gegenständliche oder begrifflich fixierte Assoziationen erzeugen (wodurch die Empfänglichkeit doch natürlich nur geschwächt würde). Es ist klar, daß infolge von Irrtümern, die in dieser Beziehung herrschen, die künstlerische Berechtigung des programmatischen Schaffens starken Anfechtungen ausgesetzt ist. Der Hörer kann auf den Einfall kommen (und tut es oft genug), er müsse die Wirkung des Kunstwerks in der Erzeugung bestimmter Vorstellungen suchen, wie sie die Musik mit eigenen Mitteln nicht hervorzubringen vermag; er müsse sich den zusammenhängenden Verlauf des Tonstückes selbst durch fortlaufende Gedanken herstellen und somit, in ständiger Wechselwirkung zwischen Musik und Gedanken, eine lange Reihe fortgesetzter Unterbrechungen durchlaufen; gleich als ob der Komponist musikalisch illustrierte Gefühle oder Vorstellungen zu einer fortlaufenden Kette aneinandergehängt habe. Diese gesteigerte Empfänglichkeit und konzentrierte Einfühlung, die das Programm bezweckt, wäre für ein ideales Publikum an sich unnötig. Wer z. B. die ersten zwei Takte des „Heldenlebens“ ideal aufzunehmen vermag, ist sich nach diesen zwei Takten über nichts mehr im unklaren und hätte des Titels nicht bedurft. Darum will Paul Bekker mit Recht das Programm nur als „individualisierte Vortragsbezeichnung“ erfaßt wissen. Wie weit die Gefühlseindrücke graduell zu bestimmten werden, das läßt sich nicht allgemein festlegen. Die Entscheidung darüber vermag für den gleichen Anlaß bei verschiedenen Hörern so entgegengesetzte Resultate zu ergeben, daß wir, genau wie bei der programmlosen Musik, den Grad der Eindrucksbestimmtheit der individuellen Aufnahme des Hörers anheimzugeben haben.

Die eigentliche und einzige Schwierigkeit im Verhältnis des programmatisch Schaffenden zum Genießenden besteht nun darin, daß nicht nur eine ganz individuelle Einstellung des Hörers erfordert wird (diese wird von jedem Tonstück erfordert), sondern daß die erweckten ästhetischen Scheingefühle sich in der subjektiv-innerlichen Verknüpfung mit etwas Ausgesprochenem, also Greifbarem, bewähren, wodurch sie sich der Diskussion preisgeben. Ein Haydnsches Stück kann uns reizvoll, bewunderungswert erscheinen; wenn Haydn jedoch mit seiner „Vorstellung vom Chaos“ in uns die den seinen entsprechenden ästhetischen Scheingefühle erwecken will und dies auch ausspricht, so muß er damit rechnen, daß im Falle des Versagens dieser Verknüpfung der ganze rein ästhetische Genuß mitzerstört wird. Der Hörer kann mit gutem Recht gegen ein Programmwerk einwenden: „Nein, darauf reagiere ich ganz anders; die hierdurch in mir angeregten ästhetischen Scheingefühle decken sich nicht mit den Intentionen des Tondichters, und dieses Mißverhältnis läßt überhaupt keinen ästhetischen Genuß aufkommen.“ Der Fall liegt

hier ähnlich wie im Drama der größten Dramatiker des 19. Jahrhunderts, Hebbel und Ibsen, deren schwache Seite darin bestand, daß bei ihnen das Problem nicht lediglich in strenger, notwendiger und darum unanfechtbarer Gestaltung erscheint, sondern außerdem in eine dialektische Erörterung gezogen wird und dadurch des Privilegs der Unbestreitbarkeit zum Teil verlustig geht. (Vergl. Wilhelm v. Scholz, Kunst und Notwendigkeit.) — Wesentlich diese Bedeutung hat auch das viel mißverstandene Goethesche Wort: „Bilde, Künstler, rede nicht." — Wenn sich nun z. B. der Zuhörer in der Naturempfindung nicht zurechtfinden kann, die in Hauseggers herrlicher „Natursymphonie" zum Ausdruck kommt, und sie wohl als Empfindungen, nicht aber als Naturempfindungen verstehen kann, so ist dagegen nichts geltend zu machen, und wer infolgedessen die reine ästhetische Wirkung für seine Person leugnet, ist vollkommen in seinem Recht. Seine Auffassung von der Natur kann eine flache sein, so daß er der Tiefe Hauseggers gar nicht zu folgen vermag; jedoch tut das, ästhetisch, nichts zur Sache: er hat vielmehr das durch nichts zu schmälernde Recht, zu behaupten, daß dieses Programm seinen ästhetischen Genuß annulliere, und daß die Musik ihre Befugnisse und Fähigkeiten überschreiten würde, wenn sie ihm eine neue Auffassung von der Natur beibringen wollte und sich somit der dialektischen Diskutabilität aussetzte.

Durch diese Voraussetzung einer näheren gefühlsmäßigen Empfänglichkeit erfährt der Kreis der ästhetisch Genußfähigen durch das Programm eine beträchtliche Verengerung, die sich zuspitzt entsprechend der individuellen Zuspitzung des Kunstwerks. Es wird eine willigere Einstellung auf die stärker hervortretende Individualität des Schaffenden bedungen und in schwierigeren Fällen wird überhaupt die Fähigkeit zu dieser Einstellung immer fraglicher. So sehen wir die Programm-Musik in eine, wie es uns scheinen will, grenzenlose Sphäre von Subjektivität entrückt. Vielleicht sind wir hier an jenem Punkte angelangt, wo wir die künstlerische Position der Programmmusik auf ein „Quod licet Jovi" beschränken müssen! Das wird sich uns auch als das Zutreffende ergeben; jedoch ist hier noch eins zu berücksichtigen. Wenn der ästhetische Genuß der Programmusik in ihren Konsequenzen auch eine so ungleich stärkere Hingabe des Genießenden an die Persönlichkeit des Schaffenden zur Bedingung hat, so ist damit nicht etwa die Wirkung der Musik aus einer objektiven in eine subjektive Sphäre versetzt. Solange wir nur vom Eindruck, also dem Gefühlsmäßigen, sprechen, sind wir aus der subjektiven Sphäre überhaupt noch nicht herausgekommen. Kein noch so programmloses Tonstück kann die Prätension erheben, daß seine gefühlsmäßige Eindruckskraft sich den Hörern allgemein mitteile.

Freilich entzieht sich das programmlose Tonstück der Bestreitbarkeit, während das programmatische noch in dem Nachteile steht, daß es seine an sich vielleicht mögliche Wirkung bei vielen Hörern einbüßt, denen gerade die vom Komponisten gewünschte subjektiv-innerliche Verknüpfung der ästhetischen Scheingefühle mit dem Ausgesprochenen nicht erreichbar ist — während diese Scheingefühle an sich ihnen durchaus nicht fremd zu sein brauchen, wie wir es an dem Beispiel der Hauseggerschen Natursymphonie ausgeführt haben. Im übrigen macht es aber keinen Unterschied, ob das Werk programmlos oder programmatisch dasteht: das Klangbild, welches aus der künstlerischen Idee des Schaffenden geboren ist und durch die Reproduktion im Hörer wieder erzeugt wird, um die Idee, den idealen Gehalt im Bewußtsein des Hörers neu erstehen zu lassen, kommt vom Subjektiven, wendet sich ans Subjektive und verpflichtet darum zu nichts. Wohlverstanden, solange wir vom Eindruck sprechen; es gibt etwas anderes, was über die Sphäre des Subjektiven hinausragt. Darauf werden wir später kommen.

## II.

Wenn wir das musikalische Kunstwerk durch das Programm nun auf eine Stufe gesteigerter Subjektivität gerückt sehn, so werden schon durch diesen Umstand ohne Zweifel an den Schaffenden erhöhte Anforderungen gestellt, die die Gefahren dieses Subjektivismus zu paralysieren geeignet sind. Es wird zunächst eine Stärke der außermusikalischen, geistigen Persönlichkeit zur Bedingung gemacht, auf die — in Anbetracht des oft so ungeistigen Charakters der musikalischen Begabung — im anderen Falle durchaus verzichtet werden kann. Aus der Gefahr des fraglichen Wertes der poetischen Idee erwächst die Bedingung einer auch außermusikalischen, geistigen Größe und somit die Einschränkung „Quod licet Jovi". (NB. Als „Idee" müssen wir natürlich auch den Komplex der allgemein innerlichen, unpräzisierten oder gar unbewußten Phantasiegefühle bezeichnen, der in dem programmlos und auch in dem ganz naiv Schaffenden jedesmal zum Anreger eines bestimmten neuen Werkes wird; doch erst mit der bewußten und ausgesprochenen poetischen Prägung erhebt sich die Forderung bewußter geistiger Größe.) Die zweite Gefahr liegt in der Umkehrung, daß nämlich der geistigen Begabung keine ebenbürtige musikalische Kunst zur Seite steht. Dies ist die Gefahr der Scheintiefe. Aha, sagt sich der Hörer, da muß doch etwas dahinter sein, wenn sich der Komponist so Tiefes dabei denkt. Insofern macht es das Programm dem Stümper leicht, überhaupt etwas zu schaffen, worin er dann durch scheinbare, nicht in Kunstform umgesetzte Tiefe des Wollens einen gewissen (außerästhetischen) Eindruck zu erzielen vermag. Um so größer ist für den Programmatiker die Schwierigkeit, etwas Großes und Wertvolles zu schaffen, weil, wer viel zu sagen hat, vor einem schwereren und größeren Bewältigungs- und Umbildungsprozeß steht als ein anderer; und natürlich ist für den Fall höchster Vollendung sein Verdienst, seine positive Leistung auch eine entsprechend höhere. Der „sentimentalisch" Schaffende — oder wir sagen heute besser: der „problematisch" Schaffende — hat mit Schwierigkeiten zu kämpfen, die sich für den Naiven unbewußt und spielend erledigen. Je weiter nämlich das Kunstwerk mit den Eindrücken seines idealen Gehaltes in die immer individualisiertere Subjektivität rückt, wie wir es vom programmatischen Tonstück festgestellt haben, um so stärker wird sich die Forderung geltend machen müssen, daß das eine höhere Objektive jedes Kunstwerks, nämlich die zwingende Notwendigkeit der Gestaltung des Ganzen, in stärkerem und stärkstem Maße seine Erfüllung finde. Diese Notwendigkeit ist es, die das naive Genie mühelos erreicht und die dem Problematiker, der romantischen, mit dem eigenen Erleben ringenden Persönlichkeit die größten und letzten Schwierigkeiten in den Weg legt, ja ihn in den meisten Fällen überhaupt straucheln läßt und ihm den letzten künstlerischen Gipfel verschließt. Nun braucht der Programmusiker ja noch kein Problematiker des Lebens zu sein; jedenfalls ist er ein Problematiker der Musik, in allen graduellen Abstufungsmöglichkeiten natürlich, und um so stärker, je höher und komplizierter die Art der programmatischen Idee wird. Und damit wollen wir uns dem Verhältnis des Schaffenden zu seiner Arbeit, dem Verhältnis der poetischen Idee zum musikalischen Kunstwerk, näher zuwenden.

## III.

Das Programm, die poetische Idee, den idealen Gehalt, ob er sich poetisch prägt oder nicht, können wir an sich noch nicht so einfach als „formbildendes Prinzip" hinnehmen. Wer die poetische Idee hat, hat noch so viel wie nichts. Von der Art, wie man Hand anzulegen habe, und von der musikalischen Oekonomie besteht noch nicht ein Ansatz. Von der poetischen Idee zur Idee des musikalischen Kunstwerks fortzuschreiten, das ist gerade das Hauptproblem. Diese Umwandlung der

poetischen Idee in die Idee eines Tonstücks, die zur reinen, in sich notwendigen musikalischen Form ausgestaltet werden soll, haben wir uns nun auch nicht etwa so zu denken, daß zwei Prinzipien, ein architektonisch-formales und ein poetisch-ideales gemeinsam in Wechselwirkung treten. Sondern die Architektur des Gesamtbaus, die Form ist die höhere Konkretionsstufe des (unbewußt empfundenen programmlosen oder bewußt erschauten programmatischen) idealen Gehaltes. (Da herrscht, wenn wir von der Schaffensart des Naiven und Problematischen absehen, zwischen programmloser und programmatischer Musik im erwünschten Ergebnis kein Unterschied.) Die Form besteht in nichts anderem als in der Inkarnation der Idee in ein festgefügtes, auf eignem musikalischem Sinn ruhendes Bauwerk. Ein Nebeneinander konträrer Prinzipien ist überhaupt nicht vorhanden, sondern eine Reihenfolge der Konkretionsstufen, deren nächste einerseits die höhere ist, anderseits ohne die vorangehende undenkbar ist.

Ein häufiger Irrtum ist es auch, die Literatur gegen die Architektur ins Feld zu rufen, um irgendeine willkürliche Gestaltungsweise „dichterisch" zu begründen. Als ob das Dichtwerk nicht seinen notwendigen Aufbau hätte. Es ist ein bedenklicher Mangel an Selbstkritik, wenn Komponisten ihre fortlaufenden Gedanken, die sie sich behufs fortlaufender Vertonung zurechtgelegt haben, als „literarisch" hinzustellen sich vermessen. Diese fortlaufende Vertonung episch-erzählender Art hat die Programmmusik dieses Genres ja auch mit Recht in Mißkredit gebracht. Das Episch-Fortlaufende spielt in der Musik nicht diese Rolle. Wir können uns selbständige, einfache musikalische Kunstwerke nur in zwei Möglichkeiten denken: erstens als stimmungseinheitliche, konfliktlose, lyrische; zweitens als solche, deren Wesen der Konflikt und seine Gestaltung ist, also dramatische. Die konfliktlose Musik braucht darum nicht der Abwechselung zu ermangeln, der Abwechselung im Sinne eines verschiedenfarbig-schillernden Ausströmens aus einheitlicher lyrischer Quelle. In der zweiten Gruppe dagegen ist der Konflikt Wesen und Sinn des ganzen, mithin dramatischen Kunstwerks; und seine Behandlung heißt, einen Prozeß zwischen gegebenen feindlichen Kräften ausfechten und zu einem gewissen Ergebnis, zu einer gewissen Ueberwindung bringen, welcher Art sie auch sei. Nur diese beiden Prinzipien vermögen in der Musik für einfache, instrumentale, reine Kunstwerke in Betracht zu kommen; unter einfach verstehe ich hier auch den in einem Atem fließenden, großen, einzigen Satz der programmatischen Tondichtung. Was episch heißt, schaltet für die Gestaltung dieses einfachen kleinsten oder größten Tonstücks im höchsten Sinne aus, da die Musik sonst ihre besten Kräfte und Fähigkeiten, schon im rein kompositionstechnischen Sinn, brachliegen lassen müßte um der epischen Entwicklung willen und es nur zu Kunstwerken zweiter Güte brächte. Denn Musik addiert nicht, sie multipliziert und potenziert. Sie arbeitet mit Faktoren, nicht mit Summanden. Das heißt, ihre höchste Entfaltung ist dramatisch, nicht episch.

Wie auch das epische Moment in der Musik — in anderem Betracht — eine Rolle spielt, sei hier gleich erwähnt; dann haben wir es nämlich nicht mit einem einfachen und selbständigen Tonstück zu tun, sondern entweder mit einem zusammengesetzten oder mit einem unselbständigen. Im ersten Falle können größte einheitliche Gebilde, wie Symphoniesätze, zu einem großen Ganzen aneinandergereiht werden oder kleinste Liedformen zu rhapsodischen Zyklen vereinigt werden, die mehr oder weniger das Gepräge der Willkür tragen und nicht mehr zur Kunstform im höchsten Sinne zählen; ferner ist das Variationenwerk nicht zu vergessen. Im zweiten Falle, dem der Unselbständigkeit, handelt es sich um Vokalmusik, in der die Musik, wie Moos es ausdrückt, „dem ihr durch eine andere Kunst, die Poesie, vorgezeichneten Gefühlsverlauf nur folgen kann, indem sie gerade auf die ihr allein eigentümliche Art der Bewegung und Entwicklung verzichtet". Also sind auch dies keine kompositorischen Möglichkeiten, die nach der höchsten Entfaltung der selbständigen, einfachen, größten reinen Instrumentalmusikform führen. Und auf diese Entfaltung darf die Programmusik nicht verzichten, solange sie der Möglichkeit teilhaftig sein will, höchste Kunst hervorzubringen.

Würden wir der epischen Entwicklung hier die Gleichberechtigung erteilen, so kämen wir — abgesehen vom Ausbleiben der höchsten musikalischen Entfaltung — auch sonst noch in allerhand peinliche Situationen. Erstens: Wenn wir an Stelle des In- und Auseinander ein bloßes mechanisches Nacheinander brächten, so würden wir das erreichen, was wir gerade vermeiden wollten, nämlich daß der Hörer sich den Zusammenhang durch gelegentliche Unterbrechung der ästhetischen Genußeinheitlichkeit an der Hand von Gedanken herstellt. Und das müßte er, denn wo die Einheit und der zwingendnotwendige Zusammenhang im Bau aufhört, wie es die epische Anreihung mehr oder weniger mit sich bringt, da ist eben jedesmal das eine begonnene Kunstwerk zu Ende, und wir können dann von einer Gruppe von 7, 8, 9 Kunstwerken, aber nicht von einem Kunstwerk reden. — Die Schwäche des epischen Verlaufs ist übrigens nicht notwendigerweise mit der Existenz des epischen Programms verbunden; auch wenn die Anreihung lediglich der unbewußten Phantasielaune des naiv Schaffenden entspringt, ohne jeden bewußt fortschreitenden Gedankenzusammenhang, auch dann stellt sich die gleiche Schwäche ein. Wenn z. B. in der Schubert-Symphonie „an die Stelle der symphonischen Einheitlichkeit die rhapsodische Mannigfaltigkeit" tritt (Bekker), so ist das keinesfalls als die höhere Art des naiv Schaffenden aufzufassen, sondern dann hat diesem naiv Schaffenden im geeigneten Moment diese höchste Fähigkeit des naiven Genies gefehlt: eine konzentrierte, notwendige Einheitlichkeit unbewußt, problemlos und planlos aus sich herauszusetzen. — Ferner bietet die epische Addition die Gefahr, daß die physiologischen Reize und psychologischen Wirkungen des Einzelmaterials nicht mit genügendem unterordnendem Zwang in die höhere Formeinheit eingehen, und daß sich so der Rohstoff leichter als Selbstzweck aufdrängen kann, mit dem Ergebnis, daß der höhere Formgenuß zugunsten des niederen Materialgenusses beeinträchtigt oder illusorisch gemacht wird. Auch die Gefahr mechanisch angereihter Illustrationswirkungen balladesker Art kann sich leicht einstellen, und die heute so hochentwickelte Technik und Virtuosität des Einzelausdrucks drängt sich leicht als Selbstzweck und unorganisches Detail auf, was der Klärung des Stilproblems nur abträglich sein kann.

## IV.

Nun ist es an der Zeit, die Hauptfrage, den Einfluß der programmatischen Idee auf die musikalische Gestaltung, positiv zu beleuchten. Wenn wir jetzt Dinge erörtern wollen, die nur das Verhältnis des Schaffenden zu seinem Werk angehen, so fällt für uns all jene Programmusik fort, deren Programm lediglich zur Diskussion stand, solange vom Verhältnis zwischen Hörer und Werk die Rede war, d. h. wo wohl die bestimmtere Art des Eindrucks durch ein Programmwort erzielt wird, wo die Gestaltung jedoch ganz in den Wegen überkommener Formen verläuft. Also jene Werke, die ein ebenso beliebtes wie unnützes Kampfobjekt zwischen Anhängern und Gegnern der Programmusik vorstellen. Sondern jetzt interessiert uns nur die Möglichkeit, daß der lebendig gewollte menschliche Gehalt zur künstlerischen Idee und die künstlerische Idee zu ihrer eigenen notwendigen Form geworden ist. Als ersten Schritt müssen wir es hinstellen, daß die Idee auf die dramatische Formel eines Gegensatzes gebracht wird: die Auseinanderfaltung der Idee in ihre Elemente, d. h. die Exposition. Diese einzelnen kontrastierenden Elemente sind die allein reinen

und unanfechtbaren Faktoren, aus denen die Gestaltung des Konflikts sich ergibt. (Diese Elemente können sowohl in musikalischen Themen bestehen, als auch in ganzen Klangkomplexen oder in rhythmischen Formen oder harmonischen Gebilden, kurz in allem, was als Einzelprodukt der musikalischen Phantasie, als Erfindung im weitesten Sinne gelten kann.). Nachdem nun die Idee zu Antithesen auseinandergefaltet ist, betätigt sich das dramatische Prinzip weiterhin in der folgenden organisierenden Hauptarbeit, in der Gestaltung des Konflikts, in dem synthetischen Prozeß. Dieser synthetische Prozeß (der im Durchführungsteil der Sonatenform bekanntlich seine Wurzel und sein Urbild hat), kann als Analogon eines psychologischen Prozesses betrachtet werden, jedoch mit der natürlichen Einschränkung, daß er sich nicht nach Gesetzen eines realen Gefühlsverlaufes aufbaut, sondern nur in allgemeinen Umrissen ideell bestimmt ist, „innerhalb derer die von jedem Vorbild unabhängige musikalische Gestaltung sich betätigt" (Paul Moos). Dieser dramatische Prozeß trägt die dramatische Bestimmung in sich, daß er zu einem gewissen Ergebnis führe, zu einer gewissen Ueberwindung, wie sie auch sei. (Das Urbild dieses Ergebnisses liegt in der Wiederkehr des Hauptthemas der Sonatenform, d. h. in der Reprise und Coda.) Das wäre die primitive Skizzierung der größten möglichen einfachen Musikform, wie sie sich darstellt, wenn wir von der Idee ausgehen. Es ist im Augenblick nicht unsre Aufgabe, diese Form an der Hand der einschlägigen Meisterwerke näher zu interpretieren.

V.

Die Meisterschaft in der Gestaltung dieser einfachen größten Musikform stellt Richard Strauß dar. Wenn Gustav Brecher von ihm sagt: „Der rein musikalische Aufbau ist mit einer logischen, lückenlosen, poetischen Darstellung des Stoffes verquickt, wie sie bisher in gleicher Treue und Plastik nicht geahnt war," so betont mir das nicht genügend den dramatischen Aufbau des epischen Programms. Ich betrachte es bei Strauß gerade als das Genialste, wie er die Gefahr des oft episch-addierenden Programms durch eine (vielleicht genial-unwillkürliche) Umprägung in das Dramatisch-Multiplizierende beseitigt hat. (Der tatsächlich episch-erzählende „Don Quixote" nennt sich ein Variationenwerk und erhebt also als ein zyklisches nicht den Anspruch, eine einzige größte Form-Einheit zu werden.) Und ich könnte kein grandioseres Beispiel dafür anführen, wie die höchste Erhabenheit des idealen Gehaltes in ein denkbar einfachstes, plastisch-klarstes Musikgebilde eingegangen ist (und wie dadurch die denkbar höchste Art des Kunstwerks hervorgebracht ist), als Richard Straußens in dieser Hinsicht noch nicht genügend gewürdigte Tondichtung „Also sprach Zarathustra". Kein anderes Werk von Strauß erhebt sich zu einer so reinen Höhe der lückenlosen Notwendigkeit wie diese großzügigste, genialste und — wegen dieser Höhe der Notwendigkeit — auch künstlerisch vollkommenste seiner Tondichtungen. Es ist aber für den Hörer völlig unmöglich, einen reinen und geschlossenen Eindruck von einer solchen mächtigen, geschlossenen Rundplastik zu erhalten, also des hier erreichten höchsten Wertes inne zu werden, den es für ein Kunstwerk zu erreichen gibt, wenn er vom Programm mehr als die innerliche Einstimmung herleitet, nämlich reflexive Spezialbeobachtungen. Das Letzte und Wertvollste jedes Schaffensprozesses ist hier geleistet, einen so gewaltigen idealen Gehalt zu einer so klaren Einfachheit der architektonischen Gesamtlinie zu führen, zu einer solchen Umrißzeichnung, einer Verteilung von Flächen und Spitzen, kurz zu dieser „zwingenden Logik des klanglichen Planes", die Brecher mit Recht als besonders bewundernswert an Strauß hervorhebt. In früheren Generationen war den Künstlern gerade dieses das Selbstverständliche und Gelungenste, worin ihnen freilich die formalen Traditionen einen großen Stützpunkt boten. Heute gibt es Komponisten, die in vier Takten meisterlich, in zwei Seiten vortrefflich sind und als Ganzes nur einen Klumpen ungemünzten Metalles zurücklassen; und wieder andere, die wohl das Ganze plastisch überschauen, denen aber die Arbeit selbst in Eindrücke von losem und willkürlich-unnotwendigem Zusammenhang zerfällt. Im ersten Fall das Ungegliederte, im zweiten das Zerrissene. Wie Richard Strauß in dieser Hinsicht alle anderen hinter sich läßt und den letzten Gipfel erreicht hat, bedarf für den Einsichtigen heute keiner Erwähnung mehr. (Doch kann es nicht oft genug betont werden, wie absurd es ist, wenn einem Künstler, der gerade den letzten und höchsten Anforderungen des Kunstwerks in diesem Maße gewachsen ist, immer wieder gerade diese Eigenschaften so, als wären sie die weniger wertvollen, zugestanden werden, und zwar mit dem schönen Wort „Mache".)

VI.

Was Oersted vom elementarsten Tongebilde und seinen Verhältnissen aussprach, daß „die Töne und deren Verhältnisse eine verborgene Vernunft enthalten, welche unbewußt unsere Seele durchdringt", genau dasselbe gilt vom Gesamtbau eines großen oder kleinen musikalischen Kunstwerks. Es „verschafft uns Genüsse, nicht bloß durch die Stärke der Eindrücke, durch die Befriedigung des Dranges, sondern auch durch die vollste Uebereinstimmung mit unserem vernünftigen Wesen". Diese — ihrer Gründe unbewußte — Befriedigung der Vernunft setzt voraus, daß das wirkende Kunstwerk auf der Höhe der zwingenden Geschlossenheit und Notwendigkeit stehe. Diese Notwendigkeit ist das, was über der Subjektivität von Form-Inhalt steht, und was vielleicht die Formalisten instinktiv richtig im Auge haben, wenn sie auch nur einen abirrenden Ausdruck finden und auf nichts Besseres als auf die unfruchtbaren formalistischen Prinzipien hinauskommen, die nur der Beruhigung des Auges etwas bedeuten. Diese Notwendigkeit ist es, in welcher die Idee als künstlerischer Form-Inhalt ihren höchsten Ausdruck zu finden strebt. Erreicht sie ihn nicht, so können wir nicht von einem Mißverhältnis von Inhalt und Form sprechen und sagen, der Inhalt habe nicht die rechte Form gefunden; denn mit der Form ist der Inhalt mitgesetzt (Moos) und somit auch umgestoßen. Hingegen werden wir in einem solchen Falle sagen: die Art, in der die Idee in künstlerischen Form-Inhalt umgesetzt ist, ist noch weit von der höchst-erreichbaren Stufe der Notwendigkeit entfernt; wir sehen noch keine „weitestgehende Ausschaltung aller Zufallsbedingungen", wie Wilhelm v. Scholz es ausdrückt. In dieser geschlossenen Notwendigkeit der Gestaltung, die das Klassizitätsproblem, das höchste Problem aller Kunst ist, liegt ohne weiteres mitbegriffen die Bezwingung der nackten Ausdrucksgewalten mit ihrer angreifenden, unmittelbaren, außerästhetischen Wirkung, d. h. das Bezwingen des Dionysischen der Kunst zum Apollinischen. Treffend bemerkt da Max Steinitzer im Hinblick auf Strauß, daß „die erst als dionysisch empfundene Art von musikalischer Schönheit meist apollinisch gefunden wird, sobald ein Zeitalter sie formell ganz versteht." Nur „meist" würde ich nicht sagen, da ein hoher Grad von Notwendigkeit bedingt ist, die, in Verbindung mit solcher Ausdruckskraft, nur der Größte erreicht.

Dieses Verhältnis zwischen Ausdrucksgewalt und Gestaltung berührt Hanslick in seiner Erörterung der freien Phantasie mit einer von Moos bestrittenen Ansicht, nämlich daß „eine Beschränkung des Gestaltungsvermögens einer Kunst eine Potenzierung ihrer Ausdrucksfähigkeit, eine Erweiterung ihrer Inhaltsgrenzen im Gefolge haben" kann (Moos). Hanslick hat aber vielleicht das Richtige geahnt, wenngleich er es verkehrt ausdrückt. Die Erweiterung der Inhaltsgrenzen, die Potenzierung der Ausdrucksfähigkeit hat nämlich (umgekehrt!) ihrerseits eine

Beschränkung des Gestaltungsvermögens zur Folge — die einfache Erscheinung des romantischen Künstlers, dem der Inhalt so viel wichtiger ist als die Gestaltung, daß er sich mit der Phantasie zufrieden gibt. (Hier liegt auch das große Bereich der Dekadenz, die ein geistvoller Schriftsteller „die Geburtswehen künftiger Entwicklungen" nennt.) Was man neu erlebt, erfindet, erfühlt, als „Erweiterung seiner Inhaltsgrenze", darunter muß man zunächst leiden, es überschätzen, sich dadurch schwächen lassen, im „Gestaltungsvermögen beschränkt" werden, ehe man (d. h. nur der Größte vermag auch dies noch) allmählich Herr der Situation wird und dann, im Beherrschen, zu der Erweiterung der Inhaltsgrenzen, zu der Potenzierung der Ausdrucksfähigkeit nunmehr noch die Erhöhung des Gestaltungsvermögens erfährt. Ein Beispiel dieses größten künstlerischen Entwicklungsganges vom Romantiker zum Klassiker ist Richard Strauß. Und ich glaube, wie er die Macht seiner potenzierten Ausdrucksgewalten bändigt und einfängt in ein notwendiges Gefüge von bewundernswerter Geschlossenheit, das dürfte in nicht allzulanger Zeit eine so allgemeine Erkenntnis werden, daß der Genuß an seinen Werken wirklich zu einer apollinischen, reinen, ästhetischen Freude werden muß auch für diejenigen, denen dies heute noch nicht ganz gelingen will.

---

# Zur Textfrage von Mozarts „Don Juan".

**Eine Entgegnung an ERNST HEINEMANN von Dr. RUDOLF CAHN-SPEYER (Berlin).**

In einem Aufsatz in der „N. M.-Z." [1] hat Ernst Heinemann zu der Frage der Textübersetzung von Mozarts „Don Juan" und zum Problem der Textübersetzungen im allgemeinen Stellung genommen und sich dabei scharf gegen die Ausführungen gewendet, welche Gustav Brecher diesem Problem von einem prinzipiellen Standpunkt aus in einer eigenen Broschüre [2] gewidmet hat. Es sei mir gestattet, zu dieser sehr aktuellen Frage gleichfalls Stellung zu nehmen, wozu ich als Opernübersetzer eine gewisse Berechtigung für mich in Anspruch nehmen darf.

Hier muß ich sogleich einem Angriffe vorbeugen, und zwar wegen des Ausdruckes „Opernübersetzer", denn Heinemann hat Brecher wegen des Ausdruckes „Opernübersetzungen" mit einem erheblichen Aufwande von Ironie getadelt, da man zwar Opern*texte*, nicht aber *Opern* übersetzen könne. Ich darf mich hierin auf den Sprachgebrauch berufen, da man ohne weiteres von der Transposition eines Liedes spricht, obwohl — oder weil man weiß, daß nur die Musik, nicht aber der Text eines Liedes transponiert werden kann.

Es würde viel zu weit führen und vielleicht auch überflüssig sein, wenn ich es unternehmen wollte, die Ausführungen Heinemanns in allen Einzelheiten kritisch zu erörtern. Ich beschränke mich darum auf einige Punkte von prinzipieller Bedeutung, welche implicite auch auf solche Aeußerungen Heinemanns Bezug haben, auf die ich nicht mit ausdrücklichen Worten eingehe.

Heinemann faßt das bekannte Zitat aus einem Briefe Mozarts, daß die Poesie die gehorsame Tochter der Musik sein müsse, in dem Sinne auf, daß Mozart von einem Operntexte „erstens die Eigenschaft der Poesie und zweitens die Eigenschaft des Gehorsams gegen die Musik" fordere. Wem die Ausdrucksweise des 18. Jahrhunderts geläufig ist, der weiß, daß das Wort „Poesie" in jener Zeit keineswegs dieselbe Bedeutung hatte wie in unserer heutigen Sprache, daß es keineswegs den Begriff des Poetischen im Gegensatz zum Unpoetischen in sich schloß, sondern daß es schlechthin ein Erzeugnis der Dichtkunst bezeichnete. Diese Auffassung ergibt sich auch einwandfrei, wenn man die erwähnten Worte Mozarts nicht nur an und für sich betrachtet, sondern die ganze Briefstelle, die hier Platz finden möge, im Zusammenhang liest. Mozart spricht von der Arie Osmins im I. Akt der „Entführung" und sagt [1]: „. . . ich weiß wohl, daß die Verseart darin nicht von der besten ist; doch ist sie so passend mit meinen musikalischen Gedanken (die schon vorher in meinem Kopf herumspazierten) übereingekommen, daß sie mir notwendig gefallen mußte, und ich wollte wetten, daß man bei dessen Aufführung nichts vermissen wird. Was die in dem Stücke selbst sich befindende Poesie betrifft, könnte ich sie wirklich nicht verachten. Die Arie von Belmonte ‚O wie ängstlich' könnte fast für die Musik nicht besser geschrieben sein. Das ‚Hui' und ‚Kummer ruht in meinem Schoß' (denn der Kummer kann nicht ruhen) ausgenommen, ist die Arie auch nicht schlecht, besonders der erste Teil. Und ich weiß nicht, bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein." Es liegt auf der Hand, daß mit der „Poesie", die sich „in dem Stücke" befindet, die in Versen abgefaßten Teile gemeint sind, welche für die musikalische Komposition bestimmt waren, während die für den Dialog bestimmten Teile bekanntlich in Prosa geschrieben sind.

Hieraus ergibt sich, daß Mozart gerade das Gegenteil von dem gemeint hat, was Heinemann aus seinen Worten entnehmen zu sollen glaubt. Demnach werden auch die weiteren Deduktionen Heinemanns hinfällig, die darin gipfeln, daß der Text einen selbständigen poetischen Wert haben müsse und daß man somit auch von der Uebersetzung zu fordern habe, daß sie „in sprachlich dramatischer Hinsicht einwandfrei" sei. Wie aus der oben zitierten Stelle hervorgeht, stieß sich Mozart keineswegs an ungelenken Versen. Sehr richtig sagt Jahn [2], daß „die lebendige Vergegenwärtigung des Charakters der handelnden Personen in der bestimmten Situation" für Mozart „der eigentliche Impuls für die musikalische Komposition" gewesen sei, und „nicht die bestimmte Fassung durch das Wort des Dichters". Gerade bei Mozart, dessen Musik zuweilen fertig war, ehe ihm die definitive Textfassung vorlag, kann man nicht behaupten, daß die Musik aus der Operntextdichtung hervorgegangen sei, wie es Heinemanns Ansicht ist. Man halte damit folgende Worte G. E. Lessings in seinem 51. Literaturbriefe (1759) zusammen. Bei der Besprechung eines Klopstockschen Gedichtes sagt er: „Sollte es wohl nicht ratsam sein, zur musikalischen Komposition bestimmte Gedichte in diesem prosaischen Silbenmaße abzufassen? Sie wissen ja, wie wenig es dem Musikus überhaupt hilft, daß der Dichter ein wohlklingendes Metrum gewählt und alle Schwierigkeiten desselben sorgfältig und glücklich überwunden hat. Oft ist es ihm sogar hinderlich und er muß, um zu seinem Zwecke zu gelangen, die Harmonie wieder zerstören, die dem Dichter so unsägliche Mühe gemacht hat. Da also der prosodische Wohlklang entweder von dem musikalischen verschlungen wird, oder wohl gar durch die Kollision leidet und Wohlklang zu sein aufhöret; wäre es nicht besser, daß der Dichter überhaupt für den Musikus in gar keinem Silbenmaße schriebe, und eine Arbeit gänzlich unterließe, die ihm dieser doch niemals danket?" Aus diesem Gesichtspunkte fließt auch die Antwort auf Heinemanns ironische Frage, ob sich denn Mozart, Schumann und Schubert davon hätten abhalten lassen, bei der Komposition von Gedichten Goethes und Heines als Musiker alles zu tun, obwohl Goethe und Heine als Dichter bereits alles getan hatten. Der letztgenannte Umstand war eben für sie vollkommen gleichgültig, und sie komponierten ebensogut einen poetisch minderwertigen Text von Rellstab, Seidel oder Pyrker, wie einen von

[1] Ernst Heinemann: Zur Textfrage von Mozarts „Don Juan". N. M.-Z. 1913. Heft 4.

[2] Gustav Brecher: Opernübersetzungen. Berlin 1911. Jungdeutscher Verlag.

[1] Mozarts Briefe. Nach den Originalien herausgegeben von Ludwig Nohl. Leipzig 1877. S. 308 f.

[2] Otto Jahn: W. A. Mozart. IV. Aufl. Bd. I. S. 756.

Goethe oder Heine. Sie zerstörten, wo es ihnen paßte, die kunstvolle poetische Form durch Textwiederholungen, Silbendehnungen u. dergl. und legten das entscheidende Gewicht auf die, ihnen vom Dichter dargebotene Stimmung.

Hiermit ist wohl die Forderung nach sprachlich poetischen Qualitäten der Opernübersetzung als unberechtigt nachgewiesen, da diese Eigenschaft schon im Original überflüssig war. Die Uebersetzung braucht auch nicht, wie Heinemann verlangt, die Eigenschaft zu besitzen, „die Mozartsche Musik aus sich heraus entstehen zu lassen"; wie schon ausgeführt worden ist, hat auch die Originaldichtung nicht diese Funktion ausgeübt. Ueberdies ist die Musik nun einmal entstanden, und niemand wird, wenn nur der Text mit ihr nicht im Widerspruch steht, danach fragen oder auch nur beurteilen können, ob durch diesen Text Mozarts Musik bedingt sei, ebensowenig wie jemand aus der bloßen Kenntnis des Originaltextes die Mozartsche Musik ahnen könnte.

Die vorstehenden Ausführungen bergen die Gefahr eines Mißverständnisses in sich. Es könnte scheinen, als sei es genügend, in der Uebersetzung die im Original enthaltene Stimmung und Situation wiederzugeben und als brauche man sich nicht um den Wortlaut des Originals zu kümmern. Wie unzutreffend eine solche Auffassung wäre, weist Brecher (l. c. S. 12) überzeugend nach. Heinemann wendet sich auch, genau genommen, nicht gegen die Forderung nach wörtlicher Uebertragung an sich, sondern gegen die Gefahr, daß hierbei eine unpoetische Diktion entstehen könnte. Das Mißverständnis, das dieser Ansicht zugrunde liegt, ist oben bereits aufgeklärt worden. Aber Heinemann hat eine sonderbare Ansicht von der Wörtlichkeit und der Möglichkeit ihrer restlosen Durchführung. Auf die Inkonsequenz, deren er sich schuldig macht, indem er Brecher vorwirft, daß er seine eigene „ideale Grundforderung" der unbedingten Wörtlichkeit nicht durchzuführen vermöge, und gleichzeitig die Einschränkungen zitiert, die Brecher selbst an dieser Forderung vornimmt, soll hier nicht eingegangen werden, da diese Zeilen nicht den, übrigens gänzlich überflüssigen Zweck haben, eine Ehrenrettung für Brecher zu bilden; es sei nur nebenbei bemerkt, daß es von jeher im Wesen der Ideale gelegen hat, Grenzwerte zu sein, denen man mehr oder weniger nahekommen, die man aber nie erreichen kann. Wenn z. B. Heinemann bemängelt, daß in der Levischen Uebertragung von Leporellos Worten: „Cosi ne consolò mille ottocento" die Zahl „Tausende" statt „achthundert" (recte eintausendachthundert!) vorkommt, so sieht das um so mehr nach schulmeisterlicher Pedanterie aus, wenn man damit die Ausdrucksfreiheit vergleicht, welcher Heinemann an anderer Stelle das Wort redet. Er hat in seiner „Don-Juan"-Bearbeitung in dem Rezitativ vor der Rachearie die Worte der Donna Anna: „e coll' altra m'afferra stretta cosi" übersetzt: „Er umschlingt mich, zu schwinden droht meine Kraft". Brecher (l. c. S. 26) bemerkt hierzu: „Dieses Schwinden, der Begriff des Kräfteverlustes, ausgerechnet an der einzigen, gerade prominent kräftigen, ja brutal gedachten Stelle mit derb zupackendem Akkord, die zwischen dem verhaltenen Charakter der vorangehenden und nachfolgenden Phrase so beabsichtigt scharf beleuchtet steht — das ist fürwahr eine ergötzliche Uebersetzerleistung!" Hiergegen sucht sich Heinemann damit zu rechtfertigen, daß Donna Anna, wenn sie vom Schwinden ihrer Kräfte spricht, dabei doch an das kräftige Zufassen Don Juans denke, was auch durch die Darstellung zum Ausdruck gebracht werden könne. Es wäre interessant gewesen, wenn Heinemann die hierzu geeignete Art der Darstellung etwas näher bezeichnet hätte. Im übrigen kann es kaum der, für die Bühne notwendigen Unmittelbarkeit der Eindrücke dienlich sein, wenn die im Original vorhandene Uebereinstimmung von Wort und Ton in der Bearbeitung erst durch einen umständlichen Denkprozeß des Zuhörers wiederhergestellt werden muß. Wenn der Zuhörer, statt die Einheit von Wort und Ton unmittelbar wahrzunehmen, die Aufgabe zu lösen hat, erst die wirklich vorhandene Nichtübereinstimmung zu bemerken und dann durch die Analyse der mutmaßlichen psychischen Vorgänge in der handelnden Person in Gedanken in eine Uebereinstimmung umzudeuten, so wird ihm eine Arbeit zugemutet, die in der dafür verfügbaren Zeit nicht geleistet werden kann und, wenn sie geleistet werden könnte, das Gefühlsverständnis ausschließen und an dessen Stelle verstandesmäßiges Begreifen setzen würde.

Noch in einem anderen Punkte hat Heinemann die Forderung der Wörtlichkeit mißverstanden. Er verlangt nämlich, daß die Deklamationsfehler des Originals in der deutschen Bearbeitung reproduziert werden. Er bedenkt dabei nicht, daß vieles, was wir auf Grund unseres deutschen Gefühls für Deklamation als Fehler betrachten, für den Originalschöpfer und für sein Publikum keine Fehler sind, weil ihre Empfindlichkeit nach dieser Richtung anders geartet ist. Sehr richtig sagt Westphal [1]: „Die romanischen Völker, Italiener und Franzosen, sind in dieser Beziehung (d. h. im Zusammenfall der musikalischen und der sprachlichen Betonung) weniger feinfühlend: bei ihnen ist es hinreichend, wenn bloß der letzte rhythmische Ictus einer rhythmischen Reihe oder einer Periode mit dem Wortakzente sich vereint", und Beck [2] faßt das Ergebnis einer weitgreifenden Untersuchung in die Worte zusammen: „Bekanntlich ist in den romanischen Sprachen weder die rein quantitative Silbenmessung der Antike, noch die dynamische Akzentuierung der germanischen Sprachen für die Betonung der einzelnen Silben zu beobachten." Der deutsche Uebersetzer würde also, wenn er sich an Stellen, die unserem Gefühl für Deklamation nicht entsprechen, genau an das Original halten wollte, in die Bearbeitung einen Fehler hineintragen, der für den Schöpfer des Originals, und somit überhaupt, gar nicht vorhanden war und der sich durch den Hinweis auf die getreue Nachahmung des Originals nicht rechtfertigen ließe.

Was Heinemanns Tadel gegen einige von der gewöhnlichen Rede abweichende Wortstellungen bei Levi betrifft (insbesondere die Stelle: „Mit der anderen [Hand] umschlingt er heftiger mich"), so würde es genügen, generell zu bemerken, daß dergleichen bei unseren besten Dichtern gang und gäbe ist. Um gegen jede Entgegnung gewappnet zu sein, zitiere ich einige Stellen, wie sie mir der Zufall in den Wurf bringt. Platen, der gerade als Sprachkünstler so hoch geschätzt wird, beginnt seine Ode „Morgenklage": „Von bebender Wimper tropft der Nacht Zähre mir"; die letzten Zeilen seines XXVII. Ghasels lauten: „Sonst erheitert kein Geschäft mich / Meiner tiefen Wunde wegen". Freiligrath, der als Uebersetzer fast ebenso hoch gestellt wird wie als Dichter, schreibt in der vierten Strophe seiner Uebersetzung der „Fledermaus" von Victor Hugo: „Zum Höllenfeste lädt ihr Hymnus dich", usw. ad libitum. Das Sprachliche ist überhaupt nicht Heinemanns Stärke [3]. So behauptet er, daß „sciogliersi" heiße: „sich entwinden", während es in Wirklichkeit allgemein „sich loslösen" heißt und die besondere Bedeutung „sich entwinden" nur nach Maßgabe des Zusammenhanges annehmen kann. Ebenso ist es nicht richtig, daß „sich befreien" nur „in etwas allgemeinerer Form genau dasselbe" sage, wie „sich entwinden"; man kann sich auch befreien, indem man den Gegner niederschlägt u. dergl.

Ich glaube mit den vorstehenden Auseinandersetzungen alle Ausführungen Heinemanns widerlegt zu haben, implicite auch diejenigen, auf die ich nicht ausdrücklich eingegangen bin.

[1] Rudolf Westphal: Elemente des musikalischen Rhythmus mit besonderer Rücksicht auf unsere Opernmusik. Jena 1872. S. 22.

[2] Dr. J. B. Beck: Die Melodien der Troubadours. Straßburg 1908. S. 128.

[3] Vergl. Brecher l. c. S. 14 f. und 42 f.



# Tonsatzlehre.

## Von M. KOCH, Kgl. Musikdirektor (Stuttgart).

(Fortsetzung.)

### Der Orgelpunkt.

Zu den eigentümlichsten Erscheinungen im Reich der Tonharmonien gehört der Orgelpunkt. Die unterste Stimme eines mehrstimmigen Satzes bleibt durch eine Anzahl von Takten entweder auf der **Tonika** oder der **Dominante** liegen, worüber die übrigen Stimmen in definierbaren akkordischen Beziehungen zueinander treten, ihr akkordisches Verhältnis zu dem fortklingenden Baßton aber zeitweise lösen. Es gibt selbständige vierstimmige Sätze, die ohne weiteres vom ersten bis zum letzten Takt über einen Orgelpunktton gestellt werden können. Beispiel:[1]




Wo hier der Ton *f* sich harmoniefremd zu den darüberstehenden Akkorden verhält, ist er eigentlicher Orgelpunktton (vergl. den zweiten und vierten Akkord des ersten Taktes). **Bei Eintritt und Schluß muß der Halteton akkordisch sein.**

Der mitgeteilte Tonsatz besteht durchweg aus leitereigenen Akkorden. Der Orgelpunkt gestattet aber auch eine Vermischung der Akkordreihe mit leiterfremden Elementen. Zunächst werden es Anlehen nächstverwandter Tonarten sein, die man, wie dies z. B. in dem folgenden Tonsatz in C dur geschieht, durch berührungsweises Modulieren einstreut.



Nach besonders kräftigen modulatorischen Entwicklungen kann am Schluß eines längeren Tonstücks ein ganzer harmonischer Kosmos in gedrängtester Fassung über einem Orgelpunkt aufgebaut sein, wobei es sich aus naheliegenden Gründen empfiehlt, den Halteton möglichst tief zu setzen. Beispiel:



Welche Durklänge sind hier vertreten?

Der **dominantische** Orgelpunkt bereitet nicht selten nach Ausführungen, die ziemlich in die Breite gingen, den Abschluß eines Tonstücks vor. Es werden ihm nicht weniger Freiheiten wie dem tonischen Orgelpunkt zugestanden. Beispiel:



Oder der dominantische Orgelpunkt dient dem vorbereitenden Zweck einer Introduktion. Beispiel (aus Orgelsonate No. 1 des Verfassers):




Dominantischer Orgelpunkt eines Mollsatzes (aus Orgelsonate No. 4 des Verfassers):




Besonders effektvoll ist der Orgelpunkt — wohin auch sein Name weist — auf der Orgel, namentlich dann, wenn das Stimmengewebe polyphon ist und in wogendem Fluß sich machtvoll entfaltet. Durch Orgelbässe kann der wuchtige, majestätische Ernst, der in den Haltetönen auf Tonika

[1] Sämtliche Notenbeispiele sind vom Verfasser.

und Dominante zum Ausdruck kommt, wesentlich erhöht werden. Solche verstärkte Orgelpunkte wirken wie eine Offenbarung: alles Leben scheint in organischer Verbundenheit bei der Tonika wie aus einem zentralen Sammelpunkte zu quellen und bei der Dominante als der Zugangsbrücke zu diesem Zentralpunkt sich zu sammeln.

Es sei zur weiteren Vertiefung in das Wesen des Orgelpunkts noch ein kontrapunktisches Fragment mit einem tonischen Orgelpunkt gegeben (aus Orgelsonate No. 1 des Verfassers):




Bei dem **Doppel-Orgelpunkt** erklingen beide Orgelpunkttöne zugleich. Der Dominant-Orgelpunkt kommt dabei stets über den tonischen Orgelpunkt zu liegen. Beispiel (aus op. 56 des Verfassers: 7 Klavierstücke):




Periode mit durchgehendem Doppel-Orgelpunkt:

In diesem und dem vorigen Beispiel werden die Orgelpunkttöne — im Gegensatz zu den vorangehenden Tonsätzen — wiederholt angeschlagen.

Der Gebrauch des Doppel-Orgelpunkts ist namentlich im Pastorale, der Berceuse und Stücken ähnlichen Charakters beliebt.

Ein Beispiel mit Orgelpunkten von kürzerer Dauer auch auf anderen Tonstufen:



In Wirklichkeit beruhen auch solche Haltetöne entweder auf Tonika oder Dominante, nur in andern Tonarten als der ursprünglichen.

Zuweilen begegnet man einem oder zwei Orgelpunkttönen in den Oberstimmen. Beispiele:



Periode mit Op. im Tenor, dann im Tenor und Alt (Verdopplung in der Oktav):



Manche Lehrbücher bezeichnen Orgelpunkttöne, die in einer andern Stimme als im Baß liegen, als **liegende Stimmen.**

(Schluß der Lehre von den harmoniefremden Tönen. Fortsetzung: Modulationslehre.)

# Aus einem Künstlerbriefwechsel aus der guten alten Zeit.

Der Name Eduard Devrient lebt in der Theater- und Kunstgeschichte als ein bedeutender und hochverdienstlicher lebendig fort. Als Baritonsänger, Schauspieler und Bühnenhistoriograph, besonders aber durch seine Beziehungen zu namhaften und einflußreichen Zeitgenossen nimmt er einen hervorragenden Platz in der Bühnen- und Kulturgeschichte ein. Es war daher ein guter Gedanke seines Enkels *Hans Devrient*, daß er den bisher unbekannten und ungedruckten Briefwechsel, der zwischen seinem Großvater *Eduard* und seiner Großmutter *Therese*, die gleichfalls Künstlerin war, geführt wurde, der Oeffentlichkeit übergab[1], uns auf solche Weise einen in vielfacher Beziehung lohnenden Einblick in die Lebens- und Weltanschauung eines Künstlerehepaars in der alten guten Zeit gewährend.

Diese Korrespondenz zwischen zwei liebenden, einander verstehenden und nur für einander lebenden Menschen hat glücklicherweise nicht bloß für die beiden, sondern auch für

[1] Briefwechsel zwischen Eduard und Therese Devrient, herausgegeben von Hans Devrient, Stuttgart. Karl Krabbe, Verlag.

die weitesten Kreise Interesse. Zunächst ein paar kurze Geschichtchen:

Im Hochsommer 1834 besuchte Eduard Devrient einen entfernten Vetter namens Albert Baur, der auf einem uckermärkischen Pfarrdorfe lebte, um mit dem Jugendfreunde Gedanken auszutauschen, welche Gelegenheit er benutzte, um auf einem Abstecher nach Swinemünde, Heringsdorf und Rügen den wünschenswertesten Erholungsplatz für sich und die Seinen für die nächsten Jahre kennen zu lernen. Was waren das für glückliche, für idyllische Zeiten! Eduard schreibt seiner Frau, daß, als er mit seinem Freunde nach gemeinschaftlichem Abendessen nach dem Städtchen Brüssow auf einem holperigen Lehmweg, wo er gewaltig durchgerüttelt wurde, fuhr, er die Beobachtung gemacht habe, daß der Postillon alle seine Stücke auswendig, aber ohne Melodie, geblasen habe. Das „Mantellied" habe er nur am Rhythmus erkannt, die Noten seien alle verkehrt gewesen und er habe jeden Takt aus einer anderen Tonart geblasen. — Natürlich sehnt sich der junge Ehemann stets nach seiner Gattin und er meint, daß er ein frischeres Herz hätte, wenn sie mit ihm gereist wäre. Er und sein Freund Baur lesen, reden, machen wohl auch Musik, aber ohne sie sei doch alles nichts. Im übrigen sei es im Pfarrhause wahrhaft idyllisch, dort gäbe es keine Kinder, nur eine Katze mit zwei Kleinen, die ganz reizend miteinander spielen. Er schreibt dann wörtlich: „Du liebes, liebes Herz, unsere Liebe fängt an erwachsen zu werden, ich habe jetzt ein Gefühl der Hochachtung davor. Im Ernste, Therese, hat unsere Liebe wirklich an Tiefe gewonnen oder scheint sie mir bedeutender, weil sie mit jedem Tage neu ist? Weil ich das Maß von gestern schon wieder vergessen habe und die Gegenwart mich stärker faßt als das Vergangene? Genug, genug, was untersuche ich und anatomiere, frage ich denn, warum mein Dasein im gegenwärtigen frischen Lebenspulse mich bewegt? Du warst mein, Du bist mein und bleibst es in alle Ewigkeit, und daß ich Dein bin, ist die Krone meines Lebens. Fühlst Du es wohl, wie die warme Geistesnähe mich durchschauert, und fühlst Du es, wie meiner Seele Kuß tief, tief sich in die Deine drängt?"

In Stettin verkehrte er u. a. mit dem Balladenkomponisten *Karl Loewe*, der sich mit ihm zu seinem Aerger über die Berliner Oper unterhielt. „Das fehlt mir nur noch," ruft er seufzend aus, „den Trödel auch auf der Reise nachzuschleppen!" — Wir wissen, daß Eduard Devrient vom Jahre 1847—1852 Oberregisseur und Charakterdarsteller am Königlichen Hoftheater zu Dresden war, wo er durch seine Regie und dramaturgische Leitung eine große erfolgreiche Tätigkeit entfaltete. Dort begann er auch die lange schon geplante Geschichte der deutschen Schauspielkunst, und eine Reise nach Wien, der altberühmten Theaterstadt, sollte ihn mit Material aus Archiven und Bibliotheken, aus traditionellen Mitteilungen von Kollegen des älteren Geschlechts und aus den lebendigen Eindrücken von Besuchen in den verschiedenen Theatern bereichern. Die Claque hat schon damals in Wien existiert, denn Devrient entrüstet sich über den Beifallsunfug des Publikums. „Nicht nur jeder Tirade, bei der dem Publikum vom Schauspieler durch die rechte Dehnung und Aufbäumung der Rede das Signal gegeben worden, applaudierte man, sondern jedes Abgangsapplaudissement wird auch, als ob sich das von selbst verstünde, zum Hervorruf bei offener Szene. Man braucht nur einer einzigen Vorstellung in Wien beigewohnt zu haben und alle Prahlerei mit 20- und 24maligem Hervorrufen in einer Rolle fällt zu nichts zusammen. So viel Abgänge der Rolle, so viel Hervorrufe, das versteht sich von selbst. Castelli erzählte mir, Nikolaus Heurteur habe seinen Bekannten meist eine Rolle hingeworfen und ihnen gesagt, sie mögen irgend einen Punkt bezeichnen, wo er applaudiert werden solle, und habe hoch gewettet, daß er's durchführen werde. Darauf habe Castelli aus Tollheit ihm nach einem „und" diesen Punkt bezeichnet. Es war in einem Bericht von dem Ueberfall einer Burg. Da hat er die Rede mit immer bewegterer Stimme gesteigert und schluchzend bei dem „und" abgebrochen und ist, die Hände vors Gesicht geschlagen, abgegangen, und donnernder Applaus hat ihn begleitet."



ERNST v. SCHUCH.
Nach einem Gemälde von Professor Robert Sterl (Dresden).

Es ist klar, daß Eduard Devrient auch aus der Karlsruher Zeit, als er wiederholt auf Reisen war, zahlreiche Briefe aus Baden-Baden, Darmstadt, München, Dresden, Berlin, Hannover, Leipzig, Frankfurt a. M., Konstanz, Weimar, Mannheim, London etc. an seine geliebte „Creusa" sandte und über alles und jedes, was ihm wichtig erschien, ihn interessierte und auch für andere, bezw. die Allgemeinheit Wert und Bedeutung hatte, plauderte. Diese Zuschriften enthalten zugleich eine Fülle zum Teil belustigender Anekdoten und kulturhistorischer und musikalischer Details.

Selbstverständlich interessieren unsere Leser in erster Linie die musikalischen Bemerkungen und Urteile, die Eduard Devrient in den Briefen an seine Gattin niedergelegt hat. Obschon er nach einigen Jahren seiner Tätigkeit der Gesangslaufbahn entsagt hatte, um sich ausschließlich dem Schauspiel zu widmen, so hegte er doch, wie schon aus dem hier Bemerkten ersichtlich ist, stets für Oper und Tonkunst große Sympathien und unterließ es nicht, in allen Städten, in denen er weilte, die Oper zu besuchen.

Als er z. B. 1857, damals bereits Intendant des Herzoglichen Hoftheaters in Karlsruhe, sich in Hannover aufhielt, wohnte er einer Opernvorstellung am Königl. Hoftheater zu Hannover bei, in dem eine Oper von dem Berliner Komponisten *Schäffer:* „José Ricardo" (Text von Grünbaum), nach einem unbedeutenden französischen Stücke, gegeben wurde. Sein Urteil darüber ist um so interessanter, als er sich über den später so sehr gefeierten lyrischen Tenor *Theodor Wachtel* in abfälliger Weise ausspricht. Er schreibt u. a. wörtlich: „Die Musik schließt sich Flotow, Auber, Adam usw. freilich in trivialster Weise an. Frau *(Nina) Gned*, ein vortreffliches komisches Charaktertalent, dabei noch eine geschickte Koloratursängerin, Herr *Karl Düffke*, guter Buffo, Frl. *Geisthardt*, eine kleine, runde, fette Person, singt anmutig und spielt mit bescheidener Weiblichkeit, aber ihre Fähigkeiten reichen nicht für effektvolle Partien. Ein Glück, daß ich damals statt ihrer die *Howitz* bekommen habe. Der Bassist war klotzig, Tenor *Theodor Wachtel* schneidermäßig. Die Stimme ist nasal und quäkig geworden. Und das hat hier alles den feurigsten Beifall. Nach meinen dreiwöchentlichen Erlebnissen muß ich glauben, daß Karlsruhe das anspruchsvollste Publikum hat. Fast möchte es seinem gesunden Urteil zur Ehre gereichen, und wenn man der Mittel mächtig wäre, diesen Ansprüchen zu genügen, so möchte ich es zum Besten führen."

In Hannover stattete er auch dem Komponisten der Opern „Der Vampyr", „Der Templer und die Jüdin" und „Hans Heiling", dem Hofkapellmeister *Heinrich Marschner*, einen Besuch ab. Er hatte bekanntlich zur letzteren Oper den Text verfaßt. Drollig ist nun, was er von Marschner und dessen Gattin — dieser war damals in dritter Ehe mit der Sängerin *Therese Janda*, eigentlich Jander, verheiratet — sagt: „Marschner sah ich dann in Schlafrock und Unterhosen, seine Frau in einer zottigen Kasaweika, ein reizendes Paar und in diesem Zustande nicht mehr von der beruhigenden Ungleichheit, die uns in Karlsruhe bemerklich wurde. Er hat in Köln viel Ehre gehabt, Ehrenbürgerrecht, Heilings-Aufführung usw."

In Berlin besuchte Eduard Devrient natürlich auch den damals allmächtigen Musikkritiker *Ludwig Rellstab*. Dieser führte ihm eine Sängerin namens *Baldamus* vor, die der Karlsruher Intendant also beurteilt: „Prachtstimme von großem Umfang, aber noch ungehobelt. Ihr Aussehen erträglich, etwas zu kräftige Gesichtszüge." Die Sängerin sollte später auf Betreiben ihres Gönners Ludwig Rellstab an der Königl. Oper in Berlin engagiert werden. Wieder hörte sie Devrient, und

sie gefiel ihm weit besser, als früher. Mit dem Kapellmeister *Heinrich Dorn*, der ihr Lehrer war, knüpfte er Unterhandlungen an, denn er hatte nicht übel Lust, sie für Karlsruhe zu engagieren. Er schreibt seiner Therese über sie: „Das Mädchen benahm sich mit kaiserl. königl. Unbildung (sie war eine Oesterreicherin), aber lebhaft und schusselig."

In Dresden besuchte er auch die schwedische Nachtigall, *Jenny Lind*, die sich schon lange von der Bühne zurückgezogen hatte und mit ihrem langjährigen Klavierbegleiter, dem Klaviervirtuosen *Otto Goldschmidt*, verheiratet war. Im Gegensatz zu anderen phantastischen Schwärmern für diese Sängerin, die einst die ganze Welt mit ihrem Ruhm erfüllte, ist er von ihr nicht gerade entzückt. „Sie ist alt," so schreibt er unter anderem, „spricht verständig, aber ich hatte immer das Gefühl, was sie sagt, sei nicht ihr eigen, oder sie verhehle noch viel mehr, so daß sie sich in Gemeinplätzen, d. h. der besten Art, hält. So über England, deutsche Auswanderung, Stellung des deutschen Theaters. Ueber Mendelssohns Musik hat man sie offenbar konfus gemacht, sie sagt, er sei gar zu sehr moderner Art, seine Musik gesucht und gemacht, nicht gefühlt. Von Gluck: er verliere zu sehr ohne Orchester, man könne sich darum nicht am Klavier mit ihm beschäftigen. Sie kennt ihn nicht genug, wie ich merkte, und hat den tiefen Ausdruck seiner bloßen Sprache nicht verstanden, die Gewalt dieser einfachen Formen nicht erfahren. Sie hat mich nicht erbaut."

Von ihrem Gatten Otto Goldschmidt war er gleichfalls nicht sonderlich entzückt. Er nennt ihn einen „etwas süß aussehenden, hübschen Kopf" und macht bezüglich dieser Primadonnenehe die treffende Bemerkung, daß es doch merkwürdig sei, „daß so bedeutende Frauen, für die man umherzusehen pflegt nach einer Sommität, die ihrer wohl Herr werden dürfte, sich so gern an einen angenehmen Lakaien hingeben. Insoweit ist es gescheit: sie ersparen sich die Mühe, ihn zur Fügsamkeit zu gewöhnen, diese Lebensaufgabe der Frauen, die so manche schöne Natur in immer wachsender Verirrung von sich selber reißt. Herr Goldschmidt sieht wie ein geborener Schleppenträger aus, und daß er dem Selbstgefühl: je suis le père alles verdankt, hat etwas, das einem männlichen Herzen widersteht und ein weibliches empören sollte."

Empört ist er von der Vorstellung der „Zauberflöte", der er an der Dresdner Königl. Oper zu jener Zeit beiwohnte. Er bezeichnet das Orchester als stadtmusikantenmäßig: „*Räder*, der als Papageno seine Spässe unterließ und graziös sein wollte, mit nackten Armen und Beinen über die Lampen hinausgelehnt und von süßen, mitfühlenden Trieben mit der Anmut eines Mondkalbes flötend; Frl. *Krall* (Pamina), unbedeutend in Stimme und Talent, *Krüger* (Tamino), mit hübscher Stimme, ordinär und unmusikalisch, *Colbrunn* (Sarastro) roh, und alles dem ähnlich. Es ist unglaublich, daß mit solchen Vorstellungen jährlich 120 000 Reichstaler vom Publikum erlangt werden. Ja, da läßt sich etwas ausrichten."

In Karlsruhe wohnte er noch vor Antritt seines Amtes als Intendant einer Vorstellung von „Figaros Hochzeit" bei. Schon das Orchester mißfiel ihm außerordentlich. Er nennt es sehr mittelmäßig. Auch wurde es sehr mittelmäßig geleitet. . . . „Sie schaben und blasen darauf los, daß man die Sänger fast nur singen sieht, nicht hört. Und während des Dialogs schnäuzen und husten und plaudern sie, als ob sonst im Hause gar nichts vorginge."

Nun erst die unglückselige Sängerin Frl. *Rutschmann*, die die Susanne sang! Er macht sich über sie mit folgenden Worten lustig: „Fräulein Rutschmann! — Klingt das etwa musikalisch? Sie ist ein großes, dickes Trampeltier mit einer zähen Stimme, die nichts als die letzte F dur-Arie der Susanna leidlich sang, wo sie nur ein sehr langsames Tempo nimmt, weder ein Parlando noch Koloratur hat sie." Nur eine einzige Sängerin nahm er aus, eine Frau *Baldenecker*, die überall am Platze sei. Nebenbei gesagt, kommen auch die Sänger sehr übel bei ihm weg. Diese „Figaro"-Vorstellung hätte ihn beinahe in seinem Entschlusse, das ihm angebotene Amt des Intendanten des Herzogl. Hoftheaters in Karlsruhe anzunehmen, wankelmütig gemacht. Voll Aerger und Verdruß schreibt er: „Es ennuyiert mich grenzenlos, bei solchen Vorstellungen dabei zu sitzen, und macht das allerneuste Bedenken rege: ob man sich an solchen Trödel hingeben müsse? Aus dem Grunde verändert man sich nicht. Die unzureichenden Geldmittel, um eine Ansehen gebietende Kunstgenossenschaft zusammen zu bringen, die kleine Stadt mit ihrem Mangel an Respekt vor Kunst und geistigem Leben wirken zu nachteilig auf das Leben der Bühne. Nun tagaus und tagein sich abplagen, um eine Mittelmäßigkeit zusammen zu halten, die meinen künstlerischen Ansprüchen niemals Befriedigung geben wird! Seine letzten Lebensjahre an diesen alles verschlingenden Arbeitsstrudel hingeben, in dem die Seele gar nicht zur Besinnung kommt! Und Tag für Tag dann die Mühle im Gange halten und nicht einmal einen Bestand des mühsam Hergestellten sehen, denn sobald man ein Talent heraufgebracht hat, geht es natürlich zu einem großen Theater, und der Trost: damit für Förderung und Erziehung der deutschen Kunst gewirkt zu haben, bleibt auch wohl eingebildet, denn, kommen sie zu den großen Virtuosenbühnen, so werden sie wie die anderen. Kurz, zuletzt wird der einzig reelle Vorteil für mich bleiben, d a ß i c h m i r d e n B a r t k a n n w a c h s e n l a s s e n. Große Errungenschaft eines arbeitsvollen Lebens! Wir müssen die Sache noch vielfach überlegen."

Gar manche feinsinnige musikalische Bemerkungen finden wir in diesem Briefwechsel, die noch heutzutage zutreffen und es verdienen, besonders hervorgehoben zu werden. Bei seiner Anwesenheit in Berlin im Jahre 1849 hörte Devrient in der Königl. Oper die Oper „Macbeth" des damaligen Hofkapellmeisters *K. G. W. Taubert*. Er berichtet nun darüber, daß, wenn schon der Musik der recht durchgreifende Reiz der Erfindung und besonders der Wirkungsgruppierung mangle, so würde die Oper dennoch gewiß ihren Weg machen, wenn sie nicht das Shakespearesche Gedicht enthielte, das mit seinem Wortausdruck und seiner Gliederung uns immerwährend zum Vergleich auffordere und uns bedauern lasse, daß wir nicht den unverfälschten Dichter vor uns haben: „So ernst es Taubert mit seiner Musik meint, so kommt sie doch immer wie ein Spiel heraus, das mit des großen Dichters Motiven und Worten getrieben." Bei diesem Anlaß hörte er auch die Nichte Richard Wagners, *Johanna Jachmann-Wagner*, deren Gesang und Spiel ihm sehr zusagten, besonders in der Nachtwandlerszene sei sie ausgezeichnet gewesen. — Auch einer Aufführung der Mozartschen Oper „Cosi fan tutte" wohnte er damals bei und gibt seinem Schmerz Ausdruck, daß die Oper von Heinrich Dorn so schläfrig dirigiert und von dem Personal ohne Grazie und Lebhaftigkeit gegeben worden sei. So könne die Oper keine Wirkung machen.

Viel ist in diesem Briefwechsel u. a. auch von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, mit dem und dessen Familie Eduard Devrient intim befreundet war, die Rede. Er hatte große Verehrung für den Genius des Komponisten, über den er sich aufs wärmste ausläßt, ohne sich jedoch durch seine Sympathie für ihn in seinem ruhigen und objektiven Urteil beeinflussen zu lassen.

Von seinen zahlreichen Aeußerungen über namhafte Komponisten seiner Zeit seien hier nur noch zwei aufs Geratewohl herausgegriffen, und zwar die über *Richard Wagner* und *Giuseppe Verdi*. Von Wagner sagt er drastisch „ein genialer Kerl" und über Verdi, dessen „Troubadour" er im Stadttheater zu Hamburg hörte, heißt es: „Diese Musik hat wenigstens den unleugbaren Vorzug, daß sie durch ihre Rhythmen — in denen Meyerbeer auffallend nachgeahmt ist —, durch die Kombination der Stimmeffekte und eine nicht übel erfundene Instrumentierung entschieden unterhaltend, ja anziehend ist, obschon das Libretto ein trauriges Flickwerk ist. Gewiß ist diese Oper die vorteilhafteste Repräsentantin der modernen italienischen Musik, dazu wurde sie gut gegeben."

*Richard Wagner* besuchte er übrigens anläßlich seiner Reise in die Schweiz im Juli 1857 in Zürich, wo der Dichterkomponist zu jener Zeit als Flüchtling lebte. Es wird unsere Leser interessieren, die Mitteilungen des Verfassers des Briefwechsels über die Häuslichkeit Richard Wagners sowie über sein Zusammentreffen mit dem Meister auszugsweise kennen zu lernen: „Nach beinahe 8 Stunden, wobei ich zweimal in Postwägen mußte, gelangte ich dann hierher, in eine durch Anbauten mit zur gegenüberliegenden Stadt gezogenen Ortschaft Enge, wo ein Herr Wesendonk, der in Amerika reich geworden ist, mit dem Ausbau eines prächtigen Landhauses auf der Höhe am See beschäftigt, dies leichtere, im Schweizerstil erbaute Landhaus für Wagner gekauft und eingerichtet hat. Was Du Dir an ländlich erscheinendem Luxus denken kannst, ist hier erfüllt, und möbliert hat es Wagner, dekoriert und ausgestattet, daß man nichts weniger in diesen Räumen sucht, als einen verschuldeten Flüchtling. Ich bin überaus herzlich aufgenommen, der Regentag hat uns gestern auf das Zimmer und Gesprächstausch angewiesen. Abends kam erst Herr Wesendonk, ein langer, blonder Mann, verständig und voll Interesse, etwas an Dr. Hermann Jacobsen erinnernd, dann kam auch die Frau, eine zarte, für Höheres empfängliche und danach langende Frau. Es sind Leute von Kunstbedürfnis, die darum etwas Erkleckliches zu tun bereit sind. Wagner hat ein fast beispielloses Glück, an solche Menschen zu geraten. Am Abendtische haben wir wieder einmal tüchtig disputiert, über Kunstkultur, Vervollkommnung oder Nichtvervollkommnung des Menschengeschlechts. Die frühere optimistisch republikanisch sozialistische Ansicht Wagners ist sehr ins Gegenteil umgeschlagen. . . .

Um 8 Uhr wird das Haus hier erst lebendig. Ich ging mit Wagner in den neu angelegten Garten hinaus, der seine und die Villa Wesendonks umgibt und sich über die Anhöhe hinzieht mit prachtvoller Aussicht rundum, und rechts der Kamm des Uettli, links der See, darüber Zürich, vorn in der Ferne die Alpen und rund am See Dorf an Dorf. Wohlhabenheit, Betriebsamkeit, sichere Behaglichkeit leuchtet dieser prachtvollen Gegend aus den Augen. Wesendonk zeigte sich seine, der Vollendung nahe Villa, die mit fürstlichem Luxus ausgestattet ist. Der Mann hat vor 20 Jahren mit 500, von seinem

Commisgehalt ersparten Dollars in New York ein Seidenwarengeschäft angefangen und ist nun längst Millionär. Kurios! Darauf spielte und sang mir Wagner das große Vorspiel oder die Voroper seines großen dreioperigen Werkes vor. Es ist in den verschiedenen Figuren der Nixen, Zwerge, Riesen, des Locke (einer dem Merkur ähnlichen Götterfigur des Lichts) eine außerordentliche Kraft der Charakteristik zu bewundern, und Wagner trägt sie mit einer Virtuosität der Darstellung vor, die ich noch gar nicht an ihm kannte. Nun sehe ich wohl, wie tief in seiner künstlerischen Individualität sein Grundsatz in der Komposition begründet ist: das Musikalische nur in den Dienst des Dramas zu begeben und die Darstellung in seinen Opern vollkommen voranzustellen. Im Widerspruch dagegen steht nur sein unmäßiger Gebrauch des Orchesters, der oft an den wichtigsten Momenten die wörtliche Darstellung total verdunkelt und ersäuft. Im ganzen sehe ich dieses Werk, schon diese kleine Oper für fast unaufführbar an: Wie soll es erst mit dem ganzen, ungeheuerlichen, vierteiligen Werke werden? Er hat über die Aufführung die ausschweifendsten Pläne, zu deren Verwirklichung ich weder Geld, noch Ort, noch Zeit, noch künstlerische Kräfte und Mittel zu finden wüßte. Dann teilte er mir eine Disposition für eine Oper „Tristan und Isolde" mit, die er gerne binnen Jahr und Tag komponieren und aufführen möchte. Mir sieht der Bau des Werks mehr musikalisch und lyrisch, als dramatisch aus. Nur die außerordentlich glücklichste Ausführung kann ihn rechtfertigen. . . .

'Beim Frühstück hat Wagner, der leidenschaftlich ins Philosophieren geraten ist, mir von dem Buddhaismus erzählt, was ich noch nicht wußte, und was mich sehr begierig macht, mir die Ableitung des Christentums daraus näher zu erklären. Wagner spricht unendlich viel und unruhig, repetiert einzelne Wörter bis zur Pein und bricht ebenso eine Menge von Perioden ab. Wie Liszt. Da er nun dabei alle die ihm zuströmenden Gedanken und Lesefrüchte sofort in der Rede benutzen will, so gerät er vom Hundertsten ins Tausendste, wird immer unverständlicher, je mehr Worte er macht, und so wird dem Hörer ganz schwindlicht davon. Was hat dieser merkwürdige Kopf in seinem Leben nicht schon alles gedacht, mit Leidenschaft verfolgt und verfochten, und, wie es dadurch verbraucht war, über Bord geworfen." — — *A. K.*

---

# Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands e. V. und seine außerordentliche Hauptversammlung in Berlin.

## Erwiderung

### von Dr. ARMIN OSTERRIETH (Berlin-Schöneberg).

HERR Eccarius-Sieber hat in Heft 6 der „N. M.-Z." den Beweis zu führen versucht, daß ich niemals weder Syndikus des Verbandes konzertierender Künstler, noch Mitglied des Vorstandes dieses Verbandes gewesen sei, sondern stets nur in Vertragsunterhandlungen wegen eventueller Uebernahme des Postens eines Syndikus gestanden habe, daß diese Unterhandlungen jedoch an meiner unannehmbaren Forderung, an der organisatorischen Arbeit beteiligt zu werden, gescheitert seien. Herr Eccarius-Sieber weist es daher weit von sich, mich — wie ich behaupte — satzungswidrig und grundlos einen Tag vor der Berliner Generalversammlung „entlassen" zu haben, vielmehr habe ich nach seiner Meinung zum Verbande überhaupt in gar keinen offiziellen Beziehungen, die erst hätten gelöst werden müssen, jemals gestanden. Als Beweismittel dienen ihm Zitate aus meinen Briefen vom 27. Juni und 21. Oktober und aus seinen eigenen Briefen vom 29. Juni und 31. Oktober. Herr Eccarius scheint dabei der Auffassung zu sein, daß zwischen dem 29. Juni und dem 21. Oktober, also in beinahe 4 Monaten, weiter nichts passiert sei, als daß „ich gegen den Willen des Vorstandes Versammlungen abgehalten und verschiedene Maßnahmen getroffen habe, die unausführbar erscheinen mußten". Herr Eccarius möge es mir gestatten, seine Darstellung des Verlaufs unserer Beziehungen durch einige Zitate und Daten aus der Zwischenzeit zu ergänzen und dadurch den Nachweis zu führen, daß ich sowohl Syndikus des Verbandes wie Mitglied des Vorstandes und der Geschäftsordnungskommission mit allen Rechten und Pflichten eines solchen gewesen bin und demnach gemäß § 7 Absatz 7 der Satzungen nur im Falle einer groben Pflichtverletzung oder erwiesener Unfähigkeit u. dergl. aus meinen Aemtern entlassen werden konnte.

In No. 3 der „Mitteilungen des V. d. K. K." gab der Vorstand den Mitgliedern folgendes offiziell bekannt:

„Der Verband richtete in Berlin ein Rechtschutzbureau ein, welches unter Leitung des Verbandssyndikus, Herrn Dr. Armin Osterrieth, Berlin-Friedenau, Wilhelmshöherstraße 18/19 steht." — In No. 4 derselben „Mitteilungen" teilte der Vorstand den Mitgliedern offiziell mit, daß der Verbandssyndikus Dr. Armin Osterrieth seine Wohnung von Friedenau nach Schöneberg, Salzburgerstr. 4 I, verlegt habe.

Am 2. Juli erhielt ich den Auftrag, Marteau für den Verband zu gewinnen. Am 4. Juli dankte mir Herr Eccarius für die Uebernahme der „wichtigen Mission". Der Verbandsdirektor, Herr Otto Süsse-Wilsing, schrieb mir am 5. Juli u. a.: „Ihren Gedanken wegen des Preisausschreibens halten wir für ausgezeichnet. Eccarius hat die Sache gleich aufgegriffen und wird sie mit Ihnen bei Ihrem Hiersein eingehend beraten. . . . Wegen Berlin möchte ich nur gemeinsam mit Ihnen Schritte tun." — Ein „etwas ungeduldiges Mitglied", ein Herr Sch., hatte Herrn Süsse einen unzufriedenen Brief geschrieben. Herr Süsse schrieb darauf an dieses Mitglied am 11. Juli wörtlich: „Ihr wertes Schreiben nebst Ihrem Material haben wir „unserem Syndikus", Herrn Dr. Armin Osterrieth, Berlin-Friedenau, Wilhelmshöherstr. 18/19 übersandt" etc. — Und weiter schrieb mir Herr Süsse: . . . Sie glauben nicht, was ich mich auf unser Zusammenarbeiten freue und es ist viel Material vorhanden. Mich persönlich drängt es, Ihnen noch meinen Dank für Ihre treue Hilfe auszusprechen.

Das war die erste Etappe meiner Tätigkeit für den Verband. Man ernennt mich im amtlichen Organ des Verbandes offiziell zum Verbandssyndikus, man verweist Mitglieder an mich als „unseren Syndikus", man läßt sich Ratschläge organisatorischer Natur von mir erteilen, man beauftragt mich mit der Gewinnung von Ehrenmitgliedern, man läßt mich zu diesem Zweck sogar Reisen unternehmen (nach Weimar zu Scheidemantel), man nimmt also alle diese Dienste und Auslagen ungeniert gratis von mir an, um — mir jetzt nachträglich zu erklären, ich sei überhaupt gar nicht Syndikus des Verbandes, sondern ein Rechtloser gewesen. Ist das loyal, Herr Eccarius? — —

Es folgte die Zeit der persönlichen Zusammenarbeit in Düsseldorf während der Monate Juli und August wochenlang durch Tage und Nächte. Ich stellte ein völlig neues Statut auf und wir redigierten die neueste Nummer der „Verbandsmitteilungen". Beides beurteilte Herr S. in einem Briefe vom 23. August wie folgt: „Ich meine, daß die neuen Verbandsmitteilungen manche Vorurteile beseitigen werden, wie ich überhaupt durch unsere neuen Satzungen mir reiches Leben in der Werbearbeit verspreche." Ich entwarf eine Geschäftsordnung, die die Grundlage der heutigen bildet. Wir setzten eine lange, aufklärende Preßnotiz über den Verband auf — die von mir als Syndikus mitunterzeichnet wurde —, von der Herr S. später am 15. August sagte: „Die letzte Zeitungsnotiz scheint viel Reklame gemacht zu haben: inzwischen sind wir auf 240 Mitglieder angewachsen." In dieser Preßnotiz hieß es: „Ein Rechtschutzbureau richtete der Verband in Berlin unter Leitung von Herrn Rechtsanwalt Dr. Armin Osterrieth ein." So habe ich ganze Wochen meines Erholungsurlaubs in der heißesten Jahreszeit dem Verbande gewidmet, ohne einen Pfennig dafür zu nehmen. Und jetzt tut Herr Eccarius-Sieber diese ganze Tätigkeit mit den Worten ab: „er traf verschiedene Maßnahmen, die unausführbar erscheinen mußten." Es gab einmal eine Zeit, Herr Eccarius, wo Sie anders urteilten . . . . „Ich richte daher die Bitte an Sie, den Vertrauensmann des jungen Unternehmens, Herrn Dr. O., zu empfangen und für mich reden zu lassen." So schrieb Herr Eccarius-Sieber an Marteau! Und weiter: „Herr Dr. O., ein genauer Kenner der Verhältnisse, als juristischer Sachverständiger in sozialen Fragen eine Kapazität, ein Mann mit weitschauendem Blick und von idealer Gesinnung, hat dem Verbande schon unschätzbare Dienste erwiesen und dürfte der berufenste Sprecher in der Angelegenheit sein."

Ich ging dann nach Wildbad, wo ich fast täglich Briefe mit Herrn S. wechselte. Am 15. August schrieb er: „Ich bitte um Ihre Direktiven in diesen beiden Fällen." Am 18. August: „Die Werbebriefe für Ehrenmitglieder, ca. 50 Stück" (sic!) „gehen im Laufe dieser Woche an die verschiedenen Adressen ab. Wollen Sie, bitte, ein Anschreiben für die Ehrenmitglieder des sozialpolitischen Ausschusses entwerfen." Fünfzig „Stück" Ehrenmitglieder! Ob wohl bei solcher Verschwendung die Ehre nicht aufhört, eine „Ehre" zu sein? Ich schrieb in diesem Sinne an Herrn S. Vergeblich! Die Jagd nach Ehrenmitgliedern bildete seinen wichtigsten Programmpunkt. Indem man von den „ernannten" Ehrenmitgliedern sagt: sie sind dem Verbande „beigetreten", wird leicht der Schein erweckt, als ob die Koryphäen der Kunst sich aktiv am Verbandsleben beteiligten. Wie diese Aktivität aussieht, lehrte die Berliner Generalversammlung. In Wildbad wollte ich über den Verband einen Vortrag halten. Herr S. schrieb dazu am 21. August: „Zu Ihrem Vortrag wünsche ich Ihnen guten Erfolg und würde mich persönlich freuen, wenn Sie mir ungezählte Mengen von Mitgliedern zuweisen könnten." Will Herr Eccarius

danach von diesem Vortrag behaupten, daß ich ihn „ohne Einverständnis mit dem Vorstand" gehalten habe? Von Wildbad begab ich mich nach Baden-Baden und erwirkte dort bei den Behörden, daß dem Verband der Kursaal mit Orchester und Licht umsonst für die Einführungskonzerte zur Verfügung gestellt wurde. Am 5. September sollte die Düsseldorfer Generalversammlung sein. Am 19. August schrieb Herr S., ob es nicht angängig sei, daß ich schon am 3. September mit ihnen gemeinsam arbeiten könnte. Von 50 Ehrenmitgliedern stieg die Zahl auf 60. Zu unterschreiben hatte ich schließlich 70! Herr S. schrieb mir am 23. August, daß er mir eine Anzahl Briefe der künftigen Ehrenmitglieder zur Unterschrift zusenden werde, „da wir es für gut finden, daß wir alle 4 unterschreiben." Wie kommt Herr Eccarius dazu, einen Fremdling das Diplom für die Ehrenmitglieder mit unterschreiben zu lassen? Ist das nicht geradezu eine Verhöhnung der 70 „Stück" Ehrenmitglieder? Am 25. August teilte mir Herr S. mit, daß er unserem Vorsitzenden (Rehberg) meinen Besuch angemeldet habe. „War es recht so?" Gleichzeitig wurde ich beauftragt, einen Frankfurter Millionär für den Verband zu erwärmen. Am 31. August schrieb Herr S.: „Ihre Idee, die Vertrauensmänner betreffend, halten wir für ausgezeichnet."

Dann kam die Düsseldorfer Hauptversammlung vom 5. September. Ich fungierte darin offiziell als Syndikus des Verbandes. Ich führte auch das Protokoll. In diesem, das auch von Herrn Eccarius mitunterschrieben ist, heißt es: „Der Vorstand hat Eccarius-Sieber zum Verbandsredakteur, Süsse-Wilsing zum Verbandsdirektor und Dr. Armin Osterrieth zum Verbandssyndikus bestellt. Gemäß § 7 Abs. 2 der neuen Satzungen wurden die beiden letzteren Herren ohne weiteres Mitglieder des Vorstandes." Leugnen Sie das, Herr Eccarius? Und dennoch behaupten Sie, ich habe dem Verbande niemals angehört!! Wie wollen Sie es dann erklären, daß ich das dem Amtsgericht überreichte Protokoll über die Düsseldorfer Versammlung unterschrieben, das neue Statut auf dem Amtsgericht mit den übrigen Vorstandsmitgliedern unterzeichnet und schließlich seit der Düsseldorfer Versammlung an allen Abstimmungen des Vorstandes und der Geschäftsordnungskommission teilgenommen habe?

Es folgte die Frankfurter Versammlung der Musikinteressenten vom 1. Oktober 1912, die auf meine Anregung zurückzuführen ist. Prof. Rehberg, der Vorsitzende, hatte die Einladungskarte zu dieser Versammlung unterzeichnet und mich zum Referenten bestimmt. Das hinderte Herrn S. nicht — den Herr Eccarius als das bloß „ausführende Organ der Beschlüsse des Vorstandes" bezeichnet —, mir am 20. Sept. zu schreiben, daß er diese Versammlung schneiden werde, auch wenn er in Frankfurt anwesend sei. Später besann sich Herr S. eines Besseren und schrieb mir, daß er übrigens Eccarius dringend gebeten, doch auch nach Frankfurt zu kommen. Herr S. nahm auch an der Versammlung teil und redete sogar nach mir. Rehberg eröffnete und schloß sie. Will Herr Eccarius trotzdem behaupten, ich habe diese Versammlung „ohne Einverständnis mit dem Vorstand abgehalten"?

Ich glaube hiermit die an die Spitze gestellte These bewiesen zu haben, daß ich Syndikus des Verbandes, Mitglied des Vorstandes und Mitglied der Geschäftsordnungskommission gewesen bin. Ich glaube ferner bewiesen zu haben, daß ich auch an der organisatorischen Verbandsarbeit von Anfang an beteiligt worden bin. Herr Eccarius sowohl wie Herr Süsse haben dies auch anerkannt, indem sie widerspruchslos folgenden Satz der von mir entworfenen Geschäftsordnung in unseren gemeinsamen Beratungen akzeptiert haben: „Der Verbandssyndikus hat alle rechtlichen, sozialpolitischen, wirtschaftlichen und organisatorischen Angelegenheiten zu bearbeiten, die drei letzteren im Zusammenwirken mit dem Verbandsdirektor und -Redakteur." Wenn in der später von Herrn Eccarius und Herrn Süsse revidierten Geschäftsordnung dieser Satz gestrichen wurde — aus Gründen, die ich nicht erörtern will —, so war es mein gutes Recht, als Mitglied der Geschäftsordnungskommission die Wiederherstellung der ursprünglichen Fassung der Geschäftsordnung zu verlangen, niemals aber das gute Recht der genannten Herren, mich wegen dieses Verlangens von heute auf morgen zu entlassen, selbst wenn ich das erwähnte Verlangen in kategorischer Form gestellt hatte. Die Aufgabe der Herren Eccarius und Süsse hätte lediglich darin zu bestehen gehabt, meinen Antrag zur ordnungsmäßigen Abstimmung in der Geschäftsordnungs-Kommission zu bringen. Statt dessen haben die Herren darüber im Vorstand entschieden, der dazu gar nicht zuständig war, und haben aus dieser Entscheidung eine Konsequenz gezogen, die sie mir hätten überlassen müssen (nämlich freiwillig mein Amt niederzulegen), da für die genannten Herren ein „Recht", unsere Beziehungen zu lösen, nur dann bestand, wenn sie in der Lage waren, mir eine grobe Pflichtverletzung oder Unfähigkeit nachzuweisen. (§ 7 Abs. 7 der Satzungen.) Das ist aber bis jetzt nicht gelungen. Auch nicht bei Gelegenheit meines Frankfurter Vortrages, über den ich ein sehr günstiges Urteil des Vorsitzenden Prof. Rehberg besitze. (Wünschen Sie seinen Abdruck, Herr Eccarius? Ich bin gern dazu bereit, sobald ich Ihre Zustimmung habe.) Wär meine Entlassung selbst eine Gesetzwidrigkeit, so war ihre Form eine Statutenwidrigkeit, da nach § 8 Abs. 2 des Statuts entlassene Beamte ein Recht darauf haben, in der nächsten Generalversammlung gehört zu werden. Mir dieses Recht zu gewähren, dazu besaß Herr Eccarius aber weder den Mut, noch den erforderlichen Gerechtigkeitssinn. Er unterdrückte vielmehr den an die Versammlung von mir gerichteten Brief, der die Bitte um Gehör enthielt, so daß er den Herren von meinem Freunde Frank vorgelesen werden mußte.

Ich könnte Herrn Eccarius-Sieber mit Leichtigkeit auch vor Gericht den Nachweis liefern, daß ich im Recht bin. Aber vor dem Zivilgericht pflegt man materielle Interessen geltend zu machen, Herr Eccarius weiß aber, daß mich solche mit dem Verband nicht verbanden. Auch ist der Verband ja vermögenslos, und ich will Herrn Süsse diese neuen Unkosten nicht bereiten, getreu dem Grundsatz, daß ich mich dem Verbande stets nur wohltätig erweisen will. Schließlich glaube ich es nicht nötig zu haben, an die Gerichte zu appellieren, wo eine Sache so sonnenklar liegt und der einfache Menschenverstand völlig ausreicht, um zu begreifen, was hier geschehen ist. Mein ständiges Eintreten für die Rechte der Mitglieder gegenüber dem Vorstand, für parlamentarischen Geschäftsgang, für das Uebergewicht der unbesoldeten über die in spe besoldeten Vorstandsmitglieder, für die Anerkennung der Präponderanz Berlins im Musikleben etc. haben mich bei den Herren Eccarius und Süsse unbeliebt gemacht, ganz zu schweigen von den Motiven, die mehr im Dunkeln schlafen. Die Erfahrungen werden mich aber nicht hindern, auch in Zukunft in den Vereinen und Verbänden für parlamentarische Ordnung einzutreten und jeder Neigung zum Vorstandsabsolutismus mich entgegenzustemmen. Ich weiß, es ist eine undankbare Aufgabe. Aber Gedanken haben die Eigentümlichkeit, um so zäher zu leben, je mehr man ihre Träger unterdrückt. Schon lese ich mit Freuden, daß durch einen Beschluß der Gedanke von den Herren verwirklicht worden ist, um dessen willen sie mich verabschiedeten, daß nämlich „alle organisatorischen Angelegenheiten gemeinsam von den Vorstandsmitgliedern erledigt werden sollen". Mehr wollte ich ja auch nicht. Und so schmeichle ich mir mit der Hoffnung, daß nach und nach auch die anderen Gedanken verwirklicht werden, durch die ich „unbequem" geworden bin. Dann habe ich wenigstens nicht umsonst gearbeitet und — gelitten.

* * *

Was Herrn J. E. Schmock angeht, so hat er nicht Ehrenmitglieder zum Austritt aus dem Verbande aufgefordert, sondern lediglich den ihm seit langer Zeit persönlich bekannten Herrn Prof. Panzner, Prof. Kohler und Geheimrat Förster —, welche letztgenannten Herren auf seine Veranlassung zu Ehrenmitgliedern ernannt oder besser, als Ehrenmitglieder dem Verbande „beigetreten" worden waren, — die Berichte der „Vossischen Zeitung" und „Täglichen Rundschau" über die Berliner Generalversammlung übersandt und dazu bemerkt, daß nach diesen Vorgängen es wohl kaum noch eine Ehre sein könne, einem solchen Verbande anzugehören, eine Ansicht, die er heute noch aufrecht erhält. Prof. Marteau hatte Herrn Schmock gebeten, ihm ausführlich über die Generalversammlung zu berichten — daher war die Uebersendung der Zeitungsnotizen auch diesem gegenüber gerechtfertigt. Es liegt Herrn Schmock fern, diese Herren als „Ehrenmitglieder" für ein neues Unternehmen gewinnen zu wollen, da er erwartet, daß die großen Künstler ihm als „ordentliche" Mitglieder beitreten werden. Auch Herr Schmock ist nicht immer so ungünstig beurteilt worden, wie jetzt. Noch am 20. September schrieb Herr Süße an Herrn Schmock: „Ich glaube, Sie sind der Einzige, der von den Kommissionsvertretern die Sache richtig erfaßt und unsere wahrlich nicht leichte Arbeit im vollen Umfange zu würdigen versteht." Und von Herrn Schmocks Briefen meinte Herr Süße: sie seien sehr instruktiv und geben viel Material ab, deshalb hielte er seine Mitarbeit für „wertvoll". Jetzt ist das alles anders: das Urteil ändert sich eben mit der Partei.

* * *

*Nachschrift der Redaktion.* Nach der Aussprache der an der vorliegenden Frage zunächst beteiligten Herren erscheint es erwünscht, daß der Verband konzertierender Künstler sich selber zur Sache äußere, etwa durch den Gesamt-Vorstand. Die Gründung des Vereins ist, wie schon erwähnt, mit viel Interesse und Hoffnungen von der Oeffentlichkeit aufgenommen worden. Diese hat demnach Anspruch darauf, über Ziele, Organisation und Aussichten des Verbandes authentische Aeußerungen zu erfahren. Die „N. M.-Z." ist gern dazu bereit, nach dieser Richtung hin zur Klärung der wichtigen Frage beitragen zu helfen; persönliche Auseinandersetzungen jedoch sollten nunmehr ganz ausgeschaltet werden.

# „Aus des Meeres Schaum.“

## (F. J. Schaljapins Memoiren.)

UNTER diesem Titel veröffentlicht der berühmte Heldentenor *F. J. Schaljapin* seine Memoiren, denen die orientierende Einleitung hier entnommen sei.

Ich bin aus des Meeres Schaum emporgestiegen . . . Mein Vater, ein echter russischer Bauer, konnte bis zu seinem zwanzigsten Lebensjahre weder lesen noch schreiben. In diesem Alter begann er unter dem Drucke von Armut und Entbehrung, die ihn andauernd verfolgten, beim Dorfgeistlichen lesen zu lernen. Dank seinem eisernen Willen erhielt er noch eine oberflächliche Bildung und bekam hinterdrein eine bescheidene Stellung als Schreiber. Die Schule des Lebens führte ihn zu seinem Amte. Seine Kinder sollten ein Handwerk erlernen. Als ich die Gemeindeschule verließ, gab mein Vater mich zu meinem Paten namens Schaljapin, der Schuster war, in die Lehre. Vervollkommnen sollte ich mich aber in diesem Gewerbe bei dem nächstfolgenden Meister, bei dem ich bis zu meinem fünfzehnten Lebensjahre arbeitete.

Wie viele Hiebe mir hier zuteil wurden, das weiß nur Gott allein! Der geflochtene Riemen, der bei jedem Schuster anzutreffen ist, fuhr gar häufig über meinen Rücken. Während ich in Träume versunken war und Luftschlösser baute, brachte mich dieses lederne Instrument in die Wirklichkeit zurück, wobei der Meister noch auszurufen pflegte: „Wohin stierst du, du Luder! Kam dir eine Fliege in die Nase?“

Schläge gab es mehr als Essen, und ich wurde hauptsächlich deshalb geprügelt, weil ich als Faulenzer galt, der von seiner Arbeit gern weglief, wenn ein Leierkasten ihn lockte.

Zwölf Jahre war ich alt, als ich in Kasan zum erstenmal ins Theater kam. Es war ein Drama mit Chören, das gegeben wurde. Das zweitemal sah ich „Medea“ und heulte laut über die tragische Verwickelung.

Als Schusterjunge noch begann ich im kirchlichen Knabenchor mitzuwirken. Das war meine Solfeggienschule.

Seit jener Zeit wuchs die Leidenschaft für das Theater immer mehr in mir. Vergebens bemühte ich mich aber, an irgendeiner Bühne anzukommen. Meine Stimme wurde als unzureichend erachtet. Ich litt so sehr unter diesem Mißerfolg, daß mich zeitweise der Selbstmordgedanke ernstlich beschäftigte. Die Erinnerung an jene Leiden ist mir heute noch wert, denn man muß eine Leidensschule durchgemacht haben, um zu wissen, wie man sein Leben einrichten soll . . .



Musik.
Skulptur von Rose Silberer, Paris. (Text siehe S. 162.)

Mit fünfzehn Jahren gelangte ich nach Kasan. Dort war ein Sommergarten mit einem Theater, wo die verschiedensten Stücke gegeben wurden. Da ich keine Billette bezahlen konnte, so trat ich als Statist ein. Einst fragte mich der Regisseur, ob ich die Rolle des Gendarmen in einem französischen Melodrama übernehmen wollte. Vor Entzücken vermochte ich kein Wort hervorzubringen. Ich nahm das Anerbieten freudig an und erschien bald darauf auf der Bühne. Hier verließ mich aber mein Mut, und ich wurde das Opfer einer fürchterlichen Aengstlichkeit. Ungeschickt trat ich bis an die Rampe heran, wollte etwas sagen, aber ich blieb mit offenem Munde stehen, ohne einen Ton von mir zu geben.

So war mein Debüt auf der Szene die reine Schmach und ein verhängnisvolles Ereignis für mich. Die Leute verloren die Geduld und fingen zu trampeln an. Der Vorhang wurde heruntergelassen und ich wurde mit Schimpf und Schande fortgejagt.

Mein Aufenthalt im Sommergarten brachte mir dennoch Nutzen, denn ich wurde mit vielen Künstlern bekannt. Man riet mir, als Chorist in die Operette einzutreten . . .

Meine erste Partie sang ich hinterdrein in Monjuschkos Oper „Halka“. Ich erntete großen Beifall, der mich so erschreckte, daß ich aus dem Theater herauszulaufen begann. Alle lachten und klatschten nur um so lauter.

Mein zweites Auftreten war im „Troubadour“ in der Rolle des Fernando. Mein erstes Benefiz in dem „Zaubergrab“ brachte mir 85 Rubel ein und eine goldene Uhr. Besonders diese machte mir so viel Freude, daß ich im siebenten Himmel zu sein glaubte. Stolzer als ein Millionär schritt ich durch die Straßen in gehobenster Stimmung. Die ganze Welt kam mir so gut und glückspendend vor, und meine einzige Sorge war nur die, daß die Vorübergehenden meine Uhr bewundern möchten.

Das Leben brachte mir die mannigfachsten Enttäuschungen, bis ich meine ganze Liebe meiner Kunst und meiner Familie widmete. Ich vergöttere meine Frau und meine Kinder, im übrigen glaube ich, daß Geld nicht alles ist, und Ruhm auch nicht alles ist, und daß der wahre Segen nur von dem Talente ausgeht, das Gott uns beschieden hat . . .

Mit ganzer Seele liebe ich die Kunst und die Helden, die ich darstelle. Ich lebe mit ihnen und leide mit ihnen. Don Quixote, den ich mit Begeisterung verkörpere, ist mein Ideal. Er erinnert mich stets an mein teures Rußland. Er ist ein Wesen — zusammengesetzt aus Güte und Milde. Wie häufig ist Don Quixote in Rußland anzutreffen! Liebe, brave Leute, die an Träume und durchsichtige Illusionen ernstlich glauben!

Eine Episode hat sich meiner Erinnerung besonders eingeprägt. Es war vor acht Jahren, als ich mit meinem Freunde Isay nach Charkow reiste, wo ich ein Konzert geben sollte. Auf dem Bahnhofe angelangt, bemerkte ich, daß der Perron voll Menschen war trotz der frühen Morgenstunde (fünf Uhr). Man wollte mich durchaus empfangen, und es machte mir Spaß, die Leute anzuführen.

„Weißt du was, Isay, wir steigen hier nicht aus, sondern auf der nächsten Station. Zum Konzert können wir immer noch früh genug hinkommen!“

So geschah es denn auch. Wir fuhren bis zu einer kleinen Station, die sich Alexandrowsk nennt und etwa drei Werst von der Stadt entfernt liegt. Ein Wagen stand vor dem Bahnhof und der Kutscher schlief auf dem Bock.

„He, sag mal, wo kann man denn hier absteigen?“ rief ich ihn an.

„Bei uns — lauter reine Zimmer. Unser Hotel ‚Paris‘ ist allen bekannt.“

„So führe uns dahin.“

Der Weg war entsetzlich, aber endlich kamen wir doch nach „Paris“, das ein zweistöckiges hölzernes Haus darstellte. In der Küche hantierte eine Jüdin, und ein verschlafener Knecht schickte sich an, den Ofen zu heizen.

„Um Gottes willen, können Sie uns nicht etwas zum Essen geben? Ich bin hungrig wie ein Wolf!“ sagte ich zu der Frau, und sie erwiderte:

„Bei uns können Sie alles haben, was Ihr Herz begehrt.“

„Gibt es vielleicht Suppe?“

„Suppe ist da, aber sehen Sie, es kamen gestern gerade Schauspieler an und die aßen alle Nudeln auf.“

„Oder haben Sie vielleicht ein Huhn?“

„Hühner sind mehrere vorhanden, aber der Schächter schläft noch und wird erst in zwei Stunden hier sein können. Aber dafür werden Sie hintendrein auch die Finger lecken!“

„Vielleicht haben Sie Fische im Hause?“

„Wo denken Sie hin, mein Herr, heute ist ja nicht Sabbat, daß wir fertige Fische reichen könnten!“

„Na, dann braten Sie uns ein Beefsteak.“

„Seltsamer Mensch, auf was für Gedanken er kommt! Ich mache Ihnen lieber einen Hering mit Zwiebel zurecht und Sie trinken Tee nach. Sie können davon satt genug werden!“

Es blieb uns weiter nichts übrig, und so nahmen wir mit dem schlichten Mahl vorlieb. Die Wirtin setzte sich zu uns und fragte, was uns nach dem Dorfe führte. Ich antwortete: „Sehen Sie — ich will auf dem Seil tanzen und mein Freund Schwerter verschlucken. Können Sie uns übrigens nicht einen Saal für unsere Vorführung empfehlen?“

„Warum nicht! Bei uns kehren so oft Komödianten und Akrobaten ein! Aber unser Publikum liebt es, sich solche Sachen umsonst anzusehen, daher rate ich Ihnen, auf dem Pferdemarkt, der umzäunt ist, aufzutreten. Die Leute werfen dann von selbst kleine Münzen herüber, und fünf Rubel können Sie bald zusammen haben.“

Inzwischen tauchten einige junge Männer auf, die zu der erwähnten Komödiantentruppe gehörten. Sie wollten unter

Klavierbegleitung Auszüge aus Opern aufführen. Einer von ihnen erkannte mich anscheinend und begann mit seinen Kameraden erregt zu flüstern. Ich sagte leise zu Isay, an den sich jemand mit einer Frage richten wollte: „Gib den Bescheid, daß ich hier ein Konzert zu geben beabsichtige."

Kaum wurde diese Kunde bekannt, als der Leiter der Truppe fast weinend ausrief: „Ums Himmelswillen, richten Sie uns nicht zugrunde, wir haben schon eine Anzahlung fürs Lokal gemacht und hoffen, 7—8 Rubel einzunehmen!"

Natürlich beeilte ich mich, die Leute zu beruhigen. Wir mußten uns rasch wieder auf den Weg machen. Ich zog einen Hundertrubelschein hervor, um der Wirtin zu bezahlen. Sie schaute bald mich, bald den Geldschein an und wußte nicht, was zu tun. Endlich sagte sie zu dem verschlafenen Knecht: „Iwan, geh, wecke Leibe auf. Weiß Gott, es kann ja auch ein falscher Schein sein. Wie kämen denn diese Komödianten zu soviel Geld!"

Leibe, der Hausherr, erschien und war sehr unzufrieden, daß man ihn aus dem Morgenschlaf herausgerissen hatte.

„Was willst du denn," fragte er ärgerlich, „es ist doch ein ganz echter Geldschein, hätten wir nur einige Pud von dieser Sorte, und ich würde nicht mehr murren!"

Ich saß schon im Wagen, als Leibe, den die anderen inzwischen über uns orientiert hatten, ans Treppengeländer lief und mir zurief:

„Sie sind Herr Schaljapin? Gott schenke Ihnen Gesundheit! Ich habe ja eine kleine Gipsfigur von Ihnen! Herr Schaljapin, wenn Sie wieder nach Alexandrowsk kommen, müssen Sie unbedingt mein Gast sein! . . ."

(Deutsch von **Marie Bessmertny**.)

# Hamburger Musikbrief.

EINE besondere Physiognomie hat das Hamburgische Musikleben nicht. Man hat hier einen großstädtisch aufgebauschten Musikbetrieb, aber die Annahme, als sei Hamburg der Brennpunkt spezifisch norddeutscher Kunstinteressen, trifft nicht zu, denn wir haben keine Künstler von heimischer Eigenart. Im großen und ganzen begegnet man denselben konzertierenden Persönlichkeiten wie in Berlin und anderen Großstädten und bekommt auch ungefähr dasselbe an alter, neuer und neuester Musik zu hören wie andernorts. Neue Entwicklungen vollziehen sich nicht innerhalb Hamburgs Mauern und das Interesse des Publikums gravitiert nicht gerade nach der Richtung eines fröhlichen Fortschritts. Das Massenangebot an Konzerten steigert sich von Saison zu Saison, ohne jedoch den Pulsschlag des musikalischen Lebens entsprechend zu beschleunigen.

Die gegenwärtige Saison begann mit der hiesigen Erstaufführung von *Gustav Mahlers* Achter Symphonie unter der Leitung von Dr. *Georg Göhler* (Leipzig) und unter Mitwirkung des verstärkten „Riedel-Vereins" aus Leipzig, des verstärkten Orchesters des Vereins Hamburgischer Musikfreunde und einheimischer Knabenchöre. Die leidenschaftliche Wucht und Größe ihrer Konzeption sowie der Ausdruck allbeherrschenden technischen Könnens siegten zum Schluß über die mancherlei Bedenken, die der Eklektizismus Mahlers im Thematischen und die Trivialität seiner Melodik, wo sie sich diatonisch unverhüllt gibt, in allen seinen Werken erweckt. Eine nicht minder ausgezeichnete Wiederholung der Aufführung fand am folgenden Tage unter der Leitung von Kapellmeister *Eibenschütz* statt. — Ein *Arnold-Schönberg-Abend*, den die Rezitatorin *Albertine Zehme* und das mit ihr reisende Instrumentalisten-Ensemble veranstaltete, bot Gelegenheit, zum aktuellsten Problem der Musik Stellung zu nehmen. Schönbergs Vertonungen von Albert Girauds „Liedern des Pierrot Lunaire" sind Beispiele eines auf die Spitze getriebenen Impressionismus, eines selbstgefälligen Verzichtes auf formenfeste Gestaltung und setzen, von wenigen noch im Bereiche des Kulturmusikalischen liegenden Stellen abgesehen, nicht eine Differenzierung des Gehörs und der Empfindung voraus, sondern die Einstellung auf einen musikalischen Urzustand.

*Siegmund von Hausegger* berücksichtigte als Dirigent der „Philharmonischen Konzerte" gleichmäßig Klassiker und Moderne und setzte sich mit dem Schaffen älterer und neuerer Meister als Künstler von Persönlichkeit, von durchgreifender Intelligenz und temperamentvollem Pathos auseinander. An Bemerkenswertem und Neuem gab es zu hören: „Der Marsch der heiligen drei Könige" aus Liszts Oratorium „Christus", „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe" von Alexander Ritter, Max Regers „Konzert im alten Stil" und Gustav Mahlers „Lied von der Erde". *Reger* dirigierte sein neues Werk selber, als Wiederbelebungsversuch eines Bach-Händelschen Stilprinzips erweckte es nur laues Interesse, zwang aber mit dem modern empfundenen Largo zu inniger Teilnahme. Das Spätwerk *Mahlers* ist als „Symphonie" nur in der dichterischen Auslegung des ursprünglichen Formbegriffes zu verstehen und knüpft in der Diktion und in der Orchesterbehandlung an den Stil der „Kindertotenlieder" an. Es besteht aus sechs Orchestergesängen nach Hans Bethges „Die chinesische Flöte" und ist in dem ihm eigenen Ausdruck verlöschenden Lebens von unsäglich rührender Wirkung. Die Altistin *Maria Philippi* und der Tenor *Georg Meader* entfalteten auf der Grundlage des mit den feinsten artistischen Reizen ausgestatteten Orchesterklanges ein reiches Maß stimmlicher Schönheit, ohne hier doch den erschöpfendsten Ausdruck nach der Gefühlsseite hin zu finden. Im Rahmen der Philharmonischen Konzerte betätigten sich ferner als Solisten der Gesangsaltmeister Prof. *Johs. Messchaert*, der treffliche Konzertmeister unseres Orchesters, *Jan Gesterkamp*, mit dem einsätzigen Violinkonzert in a moll von Glazounow und der immer jugendliche und charmante *Emil Sauer* mit dem Klavierkonzert in e moll von Chopin. — *José Eibenschütz*, der temperamentvolle, novitätenfreudige Dirigent der von ihm begründeten und glänzend besuchten „Symphonie-Konzerte" des Orchesters des „Vereins Hamburgischer Musikfreunde" trat u. a. mit Begeisterung für die symphonische Dichtung „Griselidis" (für großes Orchester, Orgel, Mezzosopransolo und Frauenchor) von *Richard Mandl* ein, ohne seine Begeisterung für das umfangreiche Werk auf das Publikum übertragen zu können. Der Wiener Komponist bietet in der Erfindung zu Ungleichwertiges, in der technischen Komplizierung zu wenig Persönliches, um das Interesse des Hörers über das Episodische hinaus zu fesseln. — Auch die Novitäten, die in den Konzerten des „Berliner Philharmonischen Orchesters" unter *Artur Nikischs* stets faszinierender Leitung zu Gehör kamen, erweckten keine nachhaltigen Eindrücke. *Walter Braunfels'* Karnevalsouvertüre zu E. T. A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla" ist ein mehr lärmendes als humoristisches Orchesterstück, überdies in seinen Eulenspiegeleien und in seinen renommistischen Steigerungen eine zu offenkundige Richard-Strauß-Nachahmung. Das Violinkonzert G dur des Dänen *Hakon Borresen*, das der Konzertmeister der Berliner Philharmoniker, *Julius Thornberg*, mit schönem Ton und zündender Bravour vortrug, ist recht billig auf das spezielle Verlangen der Geiger zugeschnitten und läßt in allen drei Sätzen die stärkeren schöpferischen Impulse vermissen.

Auf kammermusikalischem Gebiete verdankten wir die schönsten und stilreifsten Gaben dem „Bandler-Quartett", das seine Aufführungen unter den Schutz der Philharmonischen Gesellschaft gestellt hat, dem Trio des Herrn Prof. *James Kwast*, *Jan Gesterkamp* und *Jakob Sakom* und dem „Brüsseler Streichquartett", dessen ständiger Hamburger Genosse der Pianist Wilhelm Ammermann ist. — Den in Hamburg konzertierenden Geigern ist in dem genialen Wunderknaben *Sascha Haifetz*, der in dieser Saison bereits drei Konzerte gab, die stärkste Konkurrenz erwachsen. — Außer den hierorts bekannten und hochgeschätzten Pianisten wie *Artur Schnabel* und Frederik Lamond, wie Paul Goldschmidt, Paul Otto Möckel und Alfred Hoehn ließen sich in eigenen Klavierabenden u. a. Margarete Ansorge, Edmund Schmid, Maria Cervantes, Theophil Demetriesch hören. — Auch die Freunde der Liedkunst brauchten nicht zu darben: Elena Gerhardt, Julia Culp, Johs. Messchaert, Edyth Walker, Anton Bürger, Dr. Ludwig Wüllner und viele andere Sänger und Sängerinnen kamen und vermochten mit mehr oder weniger Glück die Aufmerksamkeit auf sich zu konzentrieren.

Die Pflege der Chormusik liegt in den Händen von Prof. Dr. *Rich. Barth*, dessen Leitung die „Singakademie" und der „Hamburger Lehrergesangverein" untersteht, und von Prof. *Julius Spengel*, dem Dirigenten des „Cäcilienvereins". Die Förderung der geistlichen Chor- und Instrumentalmusik liegt *Alfred Sittard*, dem im fortschrittlichen Sinne wirkenden jungen Organisten an der nach dem Brande wiederhergestellten St. Michaeliskirche, sehr am Herzen. In dem offiziellen Einweihungskonzert spielte er auf der neuen großen Orgel, die mit ihren 163 klingenden Stimmen und über 12 000 Pfeifen das größte Orgelwerk der Welt repräsentiert, Kompositionen von Bach, Reger und Franck mit vollendeter Meisterschaft. Auch als Leiter des Kirchenchores bewies Sittard intime Stilkenntnisse und ursprüngliches Feingefühl.

**Robert Müller-Hartmann.**

# Aus den Münchner Konzertsälen.

DIE großstädtische Konzertsaison des Winters hat knapp vierzehn Tage nach dem Abschluß der Wagner-Festspiele im Prinzregententheater begonnen und, wie schon in den vorigen Jahren, eine solche Fülle auch von besseren solistischen Veranstaltungen gebracht, daß es nicht unangebracht erscheint, zunächst ihrer mit einigen allgemeinen Worten zu gedenken, zumal da Orchesterkonzerte im ersten Monat der Saison noch nicht sehr zahlreich vertreten waren. Was man im weiteren Sinn unter dem Be-

griff der Technik zusammenfassen kann, alles was sich mit den vielsagenden Worten Können und Wissen als das Resultat einer oft eisernen Energie, eines konsequenten eifrigen Strebens bezeichnen läßt, das ist bei den meisten in der Oeffentlichkeit auftretenden Instrumentalisten, vorzugsweise bei den Klavierspielern, vielfach in einem so hohen Grad der Vollkommenheit zu finden, daß es dem Konzertbesucher als etwas Besonderes gar nicht mehr auffällt. Man fängt an, es bald für selbstverständlich zu halten, daß jeder Pianist einem Rosenthal nachstrebt und daß bald kein Geiger mehr auftritt, der nicht sämtlicher Hexenkünste auf der Violine mächtig ist. Damit hängt es zusammen, daß die Konzertprogramme nach und nach einen immer noch stereotyperen Charakter bekommen, und selten etwas wirklich Persönliches hervortritt. Denn wie man einerseits seinen Erfolg in den technischen Rekord setzt, so baut man ihn fest und sicher auf klassizistischem Boden, selbst dann, wenn der erste Ton darüber belehrt, daß Einem Meister wie Bach, Schubert, Beethoven oder Schumann gar nicht liegen. Auch die konzertierenden auswärtigen *Kammermusik-Vereinigungen*, etwa die *Böhmen*, das prächtige *Capet-Quartett* aus Paris, sichern sich ihre Erfolge mit strenger Einhaltung der Klassizität Beethovens und Brahmsens, welch letzterer Meister es in diesem Jahre, wie es scheint, auf eine noch größere Anzahl von Aufführungen bringt, als Beethoven selbst. Das *Frankfurter Rebner-Quartett* ließ sich erfreulicherweise die Pflege Mozarts und Schuberts angelegen sein. Novitäten brachten bis jetzt nur das *Neue Streichquartett* und die *Neue Kammermusik-Vereinigung*, ihrer stets lobenswerten Tendenz entsprechend. Ein einsätziges Quartett von *Jan Ingenhoven* verriet eine stark persönliche Note trotz der erkennbaren Anregung durch Debussy. Eine Kammersymphonie für fünf Streich- und fünf Blasinstrumente von *Kurt Striegler*, einem Dresdner Komponisten, wirkte im Gegensatz zu ihm mehr durch geschickte und teilweise eigenartige Klangreize, die auf eine orchestrale und vielleicht dem Opernhaften zuneigende Begabung schließen lassen. Einen jungen Dirigenten von Begabung lernte man in *Franz v. Hoeßlin* kennen, der mit dem Konzertvereinsorchester debütierte und mit schwerwiegenden Werken aus alter und neuester Zeit bewies, daß er, zumal als Anfänger, eine erstaunliche Routine besitzt. Von den Novitäten, die er bekannt machte, wirkte *Debussys* „Ronde de printemps", ein Stück aus den „Images", auf mich persönlich am befriedigendsten, weil ich in ihm alles das vorfand, was an der Kunst des französischen Meisters als vornehmes Artistentum und sensibelste Klangstimmung zu schätzen ist. *Regers* romantische Suite in drei Sätzen, nach Gedichten von Eichendorff als op. 125 komponiert, bereitete dagegen allen Hörern eine große Ueberraschung. Mit Ausnahme des zweiten Satzes, aus dessen Rhythmen und alterierten Harmonien man den bekannten Reger heraushört, lernt man hier diesen Meister unserer Zeit in einem ganz neuen Gewand kennen, dem des eigentlichen modernen Instrumentators und zu sentimentalischer Empfindung neigenden Lyrikers. Es besteht natürlich kein Zweifel darüber, daß Reger die für ihn neue Technik völlig beherrscht. Fraglich ist nur, ob er wirklich in eine neue Epoche seiner Entwicklung eingetreten. Darüber kann nur die Zukunft entscheiden.

Im „Konzertverein" spielte zunächst *Eugen d'Albert*, in herrlich souveräner Künstlerschaft wie nur je, das Es dur-Konzert von Liszt. *Ferdinand Löwe* führte dann selber *Regers* „Konzert im alten Stil" auf, das eine Wiederbelebung der Form des „concerto grosso" versucht, in dem einige obligat behandelte Solostimmen mit dem Tutti des Orchesters wetteifern. Diese Novität fand ungeteilte Anerkennung, insofern sie von der hohen Satzkunst des Leipziger Meisters das eindringlichste Zeugnis gab. Nicht so gleichmäßig wirkte *Paul Juons* Tripelkonzert für Klavier, Violine, Cello und Orchester op. 45, das trotz des Untertitels „episodes concertantes" einen doch gar zu großen Reichtum an unverbundenen Gegensätzen und auch in der Instrumentation und Behandlung der konzertierenden Instrumente derbe Effekte enthält. Volle Anerkennung fand E. Korngold mit einer ‚Schauspielouvertüre'. Löwe erfreute uns mit einer Anzahl von Repertoirestücken aus der neueren, ja modernen Zeit und gedenkt auch im weiteren Verlauf die a b g e s p i e l t e n Werke der Klassiker nicht mehr zu berücksichtigen, als es notwendig ist. (Endlich mal ein Dirigent, der den Mut hat, auszusprechen, was jeder längst fühlt. Red.). Und als Dirigent muß Löwe das höchste Lob zuerkannt werden, insofern er wiederum bewiesen hat, wie sehr er sich in die Stilarten der verschiedensten neueren Meister, selbst die Liszts, eingelebt hat. Brahms' und Strauß, Bruckner und Reger meistert er in gleicher Weise, mit der gleichen, seltenen Objektivität, die seine Eigenart nur fördert. Musikalisch ist er ebenso bedeutend als Architekt wie als Maler. In zweiter Linie wäre Löwes organisatorische Begabung noch eines Wortes zu würdigen. Es ist bekannt, daß er seit etwa einem Jahre mit einem neu zusammengesetzten Orchester zu arbeiten hat. Den Mitgliedern dieser Körperschaft ist zuzuerkennen, daß sie mit vollster Anspannung ihrer Kräfte arbeiten. Was geleistet wird, geht im ganzen sicher bedeutend über das Niveau gewohnter Konzertveranstaltungen hinaus. Wenn die eine oder andere Wiedergabe trotzdem einmal einen weniger unmittelbaren Eindruck macht, hier ein Stück mehr virtuos als verinnerlicht klingt, und dort einige Kleinigkeiten passieren, so hat dies für die auswärtige Berichterstattung wenig zu besagen und tut der Großzügigkeit des Ganzen direkt keinen Eintrag. Indirekt war aber in Rechnung zu ziehen, daß eine gewisse Ueberspannung auch des Aufnahmevermögens unausbleiblich werden mußte, angesichts der musikalischen Massenproduktion nämlich, mit der München dieses Mal mehr als je übersetzt war und die in Konzerten von zweieinhalbstündiger Dauer ihren Ausdruck fand.

Die „Konzertgesellschaft für Chorgesang" griff zu dem Requiem von *Verdi* zurück, das unter *Schwickeraths* Leitung tadellos zu Gehör kam. Die ersten Konzerte der „Musikalischen Akademie" standen unter der Leitung *Karl Panzners*, von dem ich den „Zarathustra" von Strauß dirigieren hörte, ohne daß das Hoforchester sich zu einer mehr als mittelmäßigen Leistung emporgeschwungen hätte. Eine „lustige Ouvertüre" von *Karl Bleyle* ließ sich recht gut an und erzählte viel von der Erfindungsfrische und schwungvollen Instrumentation ihres Autors. — *Ossip Gabrilowitsch* veranstaltet in diesem Winter nicht weniger als zwei große Konzertzyklen, die unter anderem den Vorzug haben, daß jedesmal bis halbwegs Mitternacht musiziert wird. Als Dirigent widmete er sich unter anderem der wenig gehörten „Scheherazade" von *Rimsky-Korsakoff*, als Pianist stellt er die Entwicklung des Klavierkonzertes von J. S. Bach bis auf die Gegenwart dar, und zwar so, daß er die bekanntesten und beliebtesten Stücke vorspielt und dabei die berühmtesten Meister stark bevorzugt, ohne auf die Entwicklung selbst viel Nachdruck zu legen. — Die „Neue Kammermusikvereinigung" hat ein Kammertrio von *Joseph Haas* und eine selten gehörte Jugendkomposition von Beethoven, ein Duett für Viola und Cello, bekannt gemacht. Das geschätzte „Stuttgarter Trio" sei noch erwähnt und neben ihm das „Ungarische Streichquartett" unvergessen. Als eine sehr seltsame Veranstaltung, die einen durchschlagenden Heiterkeitserfolg hatte, nenne ich die Aufführung von *Schönbergs* „Pierrot lunaire", dem ein eigenes Konzert gewidmet war. Unter den Solistenkonzerten sind heuer die der Geiger fast in der Ueberzahl. Die Konzerte Berbers, bei denen Braunfels mitwirkt, stehen mit an der Spitze. Neben ihnen hatten *Hubermann*, *Kortschak* Erfolge, während Kubelik trotz aller „Sensation" abfiel. Die begabten Cellistinnen *Elisabeth Bockmayer* und *Lotte Hegyesi* bedürfen eines Hinweises. Das Heer der Klavierspieler hatte zusammen kaum solche Taten aufzuweisen wie *Pembaur* oder *Wanda Landowska*.

Eine große Seltenheit auch für den erfahrensten Kenner blieb der Harfenabend von *Luigi Magistretti*, eines eminenten Virtuosen, der eben nicht Virtuose in dem zuvor in der Einleitung gekennzeichneten Sinn ist, sondern ein Künstler von hoher Geschmackskultur. Im Zusammenhang mit ihm darf u. a. *Maria Philippi* genannt werden, die auf ihrem Programm einen unserer feinsinnigsten Lyriker, Dr. *Walter Courvoisier*, zu Wort kommen ließ. Unter den Sängern war eine sympathische neue Erscheinung in Dr. *Karl Ludwig Lauenstein* zu bemerken, unter den Geigern *Robert Reitz*, zurzeit Konzertmeister in Weimar, als hochbegabter, frisch aufstrebender Künstler zu nennen. Sein Kollege *Fritz Rothschild* und dessen Partner am Klavier, *Hans Bruch*, ein Sohn des bekannten Nürnberger Orchesterleiters, dürfen ebenfalls erwähnt werden. Von bekannten Größen wie *Emmy Destinn*, *Walter-Choinanus*, *Mysz-Gmeiner* (Gesang), *Kreisler*, *Flesch*, *Berber* und dem sehr sympathischen Dr. *Bülau*, von dem ich ebenfalls öfter erzählt, hätte ich kaum Neues zu sagen. *Tilly Koenen* hielt stand, *Edyth Walker* enttäuschte, *Johanna Dietz* wirkte mit *Max v. Schillings* zusammen, und als Neuerscheinung waren sehr erfreulich und beachtenswert: *Marie Lydia Günther*, eine vortrefflich begabte und bereits weitgediehene Mezzosopranistin, und *Giuseppina Prelli*, die bei dem einheimischen Klaviermeister, Professor Schwartz, studiert. **Willi Gloeckner.**

---

# Botho Sigwart: „Hektors Bestattung".

(Uraufführung in Breslau.)

In Breslau sind Uraufführungen im Konzertsaal wie im Theater selten. Den letzten Teil des Liederabends von *Ludwig Wüllner* bildete des Künstlers meisterhafter Vortrag von großen, in innerem und äußerem Zusammenhang stehenden Bruchstücken aus dem 24. (letzten) Gesang der Ilias in der unverwelkten Uebersetzung von Voß, an der Ludwig Wüllner mit feinem Stilgefühl und Verständnis für die Wirkungsfähigkeit einige unwesentliche Eingriffe vorgenommen hat. Die Idee zu der melodrama-

tischen Bearbeitung stammt von dem Dresdner Philologen *Fritz Erhard*, die musikalische Ausführung von Dr. *Botho Sigwart* (Graf Eulenburg). Die Komposition ist noch Manuskript, verdient aber eine baldige Drucklegung, damit ein neues, sehr beachtenswertes Erzeugnis der musikalisch-deklamatorischen Kunstgattung auf bequemerem Wege Zutritt in unseren Konzertsälen finde. Vom Melodrama im allgemeinen spricht man zuweilen in etwas verächtlichem Sinne. Hat man doch Schauspielen der Birch-Pfeiffer und anderen Rührstücken oft die Erkennungsmarke „melodramatisch" angeheftet. Breite ästhetische Erörterungen, die nicht hierher gehören, wären nötig zur Begründung der abfälligen Urteile über die species melodramatica. Es sind aber nicht selten Vorurteile; denn Schumanns „Manfred", das „Hexenlied" von Schillings — beider Werke nimmt sich Wüllner mit glanzvollem Gelingen an — und R. Straußens „Enoch Arden" sind vollgültige, wertvolle Schöpfungen. Arnold Schönbergs „Pierrot Lunaire" kann ich nicht zu den guten Taten auf diesem Gebiete rechnen, wohl aber B. Sigwarts „Hektor". Der junge Komponist, der mir als hervorragender Klavierspieler gerühmt wird, ist ein Schüler Draesekes. Dieser Name berechtigt den Beurteiler zu dem Hinweis auf den Spruch „Nomen est omen". ·Draeseke nahm vor nicht langer Zeit gegen die moderne Musik Stellung (der Artikel „Konfusion in der Musik" ist in der „N. M.-Z." erschienen), aber er fühlt sich doch als ein Verwalter der Erbschaft Wagners und Liszts. Er schätzt sich also zwar als „modernen" Tondichter ein, aber nicht als Impressionisten der Klangfarbe (Debussy) oder scharf analysierenden Charakteristiker (Strauß); ähnlich ist z. B. die Stellung Rudolf Louis'. Gewissermaßen die Verwirklichung der Theorie Draesekes ist die melodramatische Musik seines Schülers; sie kann es gerade hier sein, weil dem Komponisten ein griechischer, urweltlicher Stoff, ein so ungebrochener, klassisch-naiver Text wie der homerische vorlag. Hier mußte in „Griechheit" komponiert werden. „Griechheit, was war sie?' Maß, Adel und Klarheit." Auf diesen reinen Dreiklang Schillers hat Graf Botho Sigwart Eulenburg seine Rhapsodenlyra gestimmt. Hellenisierend ist die Bevorzugung der Diatonik, sind Anklänge an griechische Tonschritte und Tonarten. In der Plastik enthüllt sich die Griechheit am hellsten, die Plastik herrscht in Sigwarts Arbeit über die Koloristik. Auf Malerei in Tönen verzichtet er natürlich nicht, aber er malt mit antikisierender Zurückhaltung, er stilisiert; so z. B. wenn er andeutet, wie Achilleus Hektors Leiche hin zu der Danaer Schiffen schleppt und dreimal um des Patroklos Grab schleicht, oder bei den Worten: „faßte die Geißel geschwind und das schöne Gezäum", ferner bei der Stelle: „Eos in Safrangewand erleuchtete ringsum die Erde" und bei dem feuerzauberhaften Bilde „Legten ihn hoch auf der Scheiter Gerüst und entflammten die Feuer". Der hexametrische Rhythmus kommt in der Musik zu klarer, unaufdringlicher Wirkung, die durch Wüllners bewundernswerte Anpassung der Wortsprache an die Tonsprache noch erhöht wurde. Sigwart arbeitet leitmotivisch; besonders ein Schicksalsmotiv und ein anderes, ihm verwandtes, dem ich die Bezeichnung „Hektor" geben möchte, werden verwendet und durchgeführt. Auffällig ist die Vorherrschaft der Baßlage, bisweilen auch dort, wo man eher eine helle, hohe erwarten dürfte. Ein paar musikalisch tote Stellen in den Reden der Helden vermögen die Wirkung und den Wert des Tonstücks, das der Komponist auch für Orchester bearbeiten will, nicht wesentlich zu schädigen. Den tiefsten Eindruck vor dem trauermarschähnlichen Schluß weckte das wundervolle, echt homerische Gleichnis von den beiden Krügen an der Schwelle Kronions, „voll der eine von Gaben des Wehs, der andere des Heiles". Die außergewöhnlich starke Ergriffenheit, der nach dem Konzert einige im Breslauer Musikleben hervortretende Persönlichkeiten im Künstlerzimmer ungehemmten Ausdruck gaben, wird freilich nur dort erzielt werden, wo Ludwig Wüllner die Geister der homerischen Wunderwelt herbeiruft. **Dr. Paul Riesenfeld.**




**Dessau.** Im Herzoglichen Hoftheater hat am ersten Weihnachtsfeiertage *Richard Straußens* „Ariadne auf Naxos" unter Generalmusikdirektor Franz Mikoreys genialer Leitung seine dortige Erstaufführung erlebt. Die Darsteller, ohne Ausnahme, allen voran Kammersängerin Margarete Siems von der Dresdner Hofoper in der Partie der Zerbinetta, dann die Hofkapelle mit ihrer exzellenten Leistung, und nicht zuletzt die prächtige Inszene mit ihren neuen Dekorationen und Kostümen: alles wetteiferte miteinander, um Straußens neuestes Werk in schönem Gelingen zu vollster Geltung zu bringen. Die das Haus bis auf den letzten Platz füllende Zuhörerschaft folgte dem Stück mit gespanntem Interesse und rief die Hauptdarsteller sowie Franz Mikorey am Schluß der Vorstellung oftmals vor die Gardine. *Ernst Hamann.*

**Heidelberg.** Das Heidelberger *Stadttheater*, dessen vorjähriges Defizit mit über 8000 M. durch Bürgerausschußbeschluß nunmehr gedeckt ist, hat seinen Personalbestand in einigen Fächern begrüßenswert ergänzt: die dramatische Sängerin *Bertel Cronegk*, eine Soubrette mit natürlichem Spieltalent und schönem Stimmaterial, *Else van Raik*, der lyrische Tenor *Graf*, die treffliche Koloratursängerin *v. Kronau* (nach Koburg engagiert) sind zu nennen; der auch in seriösen Partien famos bestehende Baßbuffo *Fischötter*, die Baritone *Degler* und *Karl Götz* zeichnen sich aus. *„Stella maris"* von Alfred Kaiser hatte hier wenig Glück, was zur Ehre des Heidelberger Publikums registriert sei. Stets volle Häuser macht in Heidelberg die Operette. — Im Konzertsaale herrscht eine geradezu beängstigende Ueberproduktion und es kann auch an dieser Stelle nicht eindringlich genug davor gewarnt werden, in der an eigentlichem Konzertpublikum so armen Universitätsstadt irgend etwas zu veranstalten. Selbst tüchtige einheimische Künstler wie der Cellist Maurits Frank müssen vor zwei bis drei Dutzend Hörern spielen und auch auswärtigen (wie Bruno Hinze-Reinhold) geht es nicht besser. Selbstredend ziehen Namen wie Flesch und Schnabel, denen zuzuhören ein Genuß reinster Art ist, oder Gura, der immer wieder enttäuscht. Ein Stammpublikum steht natürlich den Sonatenabenden der Herren Otto Voß und Fritz Hirt oder den von Musikdirektor Seelig veranstalteten Kammermusikkonzerten zu Gebote. Jene bieten einzeln oder vereint immer mehr Vollendetes und hier gab das böhmische Streichquartett ein begeistert aufgenommenes Gastspiel, dessen Mittelpunkte das Reger-Quartett op. 97 in restloser Gestaltung bildete. „Der Bach-Verein" vermittelte die Bekanntschaft mit Sekles, Reger und Busoni als Gastdirigenten (worüber von anderer Seite unter „Notizen" bereits kurz berichtet wurde). Busoni entzückte übrigens durch den Vortrag des Beethovenschen Es dur-Konzertes, das leider recht mäßig begleitet wurde. Unter Prof. Dr. *Wolfrums* Leitung stand das Weihnachts-Chorkonzert, das mit drei Chorälen aus Humperdincks „Miracle"-Musik eingeleitet und mit der Bach-Kantate No. 50 (Mir ist das Heil) kraft- und weihevoll beschlossen wurde. Als Mittelpunkt dieser Veranstaltung interessiert in hohem Grade eine etwas zu geradlinige Wiedergabe von Berlioz' „Des Heilands Kindheit" unter trefflicher Haltung der Chöre, der Solisten Dr. v. Krauß (München), G. A. Walter (Berlin) und Emma Bellwidt (Frankfurt) und teilweiser Schwäche des Orchesters und des Baritonisten Troitzsch (Wiesbaden), der erst gegen das Ende zu in seine Aufgabe hineinzuwachsen schien. *Karl Eberts.*

**Karlsruhe.** So rückständig unser Hoftheater noch in bezug auf die übrigen Bühnenwerke *Richard Straußens* ist — Salome und Elektra sind hier noch unbekannt —, so rasch war es bei der Hand, „Ariadne" aufzuführen. Das war seit langer Zeit wieder einmal eine Tat. Man spürte ordentlich die Liebe und das Interesse für das Werk bei allen mitwirkenden Faktoren. Nicht zuletzt bei dem musikalischen Leiter, Herrn Hofkapellmeister Reichwein, dem Strauß gut liegt. Für die Inszenierung hatte man sich Stuttgart zum Vorbild genommen. In dem „Bürger als Edelmann" machte man Striche, denen Straußsche Musik zum Opfer fiel. (Mit diesen Strichen steht Karlsruhe ähnlich „einzig da", wie mit der Zurückweisung der Elektra.) Besser hätte man an der Philosophenszene gestrichen und das Duett der beiden Sängerinnen gerettet. Die Komödie wird ja doch nur durch die Musik gehalten. Wie nicht anders zu erwarten war, hat die „Mischung" der Stile bei manchem Befremden erregt. Aber die erhobene Größe der Ariadne-Musik hat bei vielen über den Zwiespalt der Empfindungen hinausgeführt zu einem reinen Kunstgenuß. *F. Sch.*

**Magdeburg.** Der Streicherchor des städtischen Orchesters ist bedeutend verstärkt worden und die Folgen davon machen sich wohltätig bemerkbar: „Nicht blind mehr waltet das blasende Heer — Nicht fürchtet der Geiger, der friedliche mehr — Die Beute des Bleches zu werden." In unseren Stadttheaterkonzerten unter *Krug-Waldsee*, sei es nun in der „Siebenten" von Beethoven, in der „Faust"-Ouvertüre, in dem „Meistersinger"-Vorspiel oder gar einem Händelschen Konzert, können wir jetzt Differenzierungen der musikalischen Arbeit erkennen, die wir früher nur ahnen konnten. Und doch in *Richard Straußens* „Heldenleben" auf der „Walstatt" unterlag die tapfere Schar der 46 Streicher. Es hilft nichts: das Blech muß abrüsten! Aber schön klang die Liebesszene. Neu war für uns Weingartners „Lustige Ouvertüre". Die melodiöse, aber nicht sehr eindrucksvolle Musik schildert Bilder von einem Volksfeste. Bald glaubt man die „Festwiese", bald den „Till Eulenspiegel" (das ist hart für Felix!) zu hören; ein schwungvoller Wiener Walzer „krönt" das Ganze. Von Schillings hören wir selten etwas; gelegentlich mal ein Opernfragment oder das „Hexenlied", zu dessen grober

Theatralik die Musik einen wohltuenden Gegensatz bildet. Diesmal gab es noch einen „Symphonischen Prolog zu König Oedipus". Schillings beginnt mit einem Unisono des ganzen Orchesters, einem Schicksalsmotiv, dann folgt ein balladenartig ausgeführtes zweites Thema und dann ein drittes, dem ersten wieder ähnliches, dessen immer engere Führungen die Katastrophe malen sollen. Harfe und Flöte sorgen neben den Klängen der dorischen Tonfolge für das griechische Kolorit. Krug-Waldsee gab seine neueste Sonate für Violine und Klavier. Das Werk besteht aus zwei heiteren Ecksätzen, einem reizenden Intermezzo und einem etwas melancholisch angehauchten Andante; es hat die berechtigtste Anwartschaft auf einen vorderen Platz in der deutschen Haus- und Kammermusik. Der „Reblingsche Gesangverein" brachte den im vorigen Jahr mit so großem Beifall aufgenommenen „Totentanz" von *Woyrsch* mit dem gleichen Erfolg unter Prof. *Kauffmanns* Leitung zur Wiederholung. In der „Harmonie" gastierte *Franz Mikorey* mit der Dessauer Hofkapelle. Publikum und Kritik waren entzückt; eine kleine Minorität ließ sich nicht blenden. — In der Oper übt *A. Kaisers* „Stella maris" eine unverminderte Anziehungskraft; in Vorbereitung ist H. W. von Waltershausens Musiktragödie „Oberst Chabert". *Bessell.*

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— Die Deutsche Oper in Charlottenburg hat nun auch ihren „Oberon" herausgebracht, kurz nach Weingartner in Hamburg. Direktor Georg Hartmann ist der Vater der neuen Bearbeitung.

— Wie es heißt, plant *Wilhelm Kienzl* eine volkstümliche humoristische Oper zu schreiben.

— Wie die Zeitungen melden, bereitet das Züricher Stadttheater für das Ende der laufenden Spielzeit Festaufführungen des „Parsifal" vor. Zwei schweizerische Maler, Gustav Gamper und Ernst Georg Rüegg, sind mit den Entwürfen für die Dekorationen und die Kostüme schon beschäftigt. Das Urheberrecht erlischt in der Schweiz mit dem 30. Todestage eines Autors. So kommt es, daß der Parsifal früher frei wird, als bei uns. Es wäre an der Zeit, daß man in Deutschland die unnützen Streitigkeiten und Proteste beiseite ließe und mit allen künstlerischen Mitteln und allem Eifer erstrebte, was sich den Tatsachen gemäß erreichen läßt.

— Ermanno Wolf-Ferrari hat die Komposition einer neuen komischen Oper vollendet. Die Oper führt den Titel „Der Liebhaber als Arzt"; der Stoff ist Molières Lustspiel „L'amour médecin" entnommen. Wolf-Ferrari soll sich über seine neue Oper folgendermaßen geäußert haben: „Der Liebhaber als Arzt" soll einen Schritt weiter in dem mir eigenen Stil der „Neugierigen Frauen", der „Vier Grobiane" und „Susannens Geheimnis" bedeuten. Die Oper enthält vier Hauptpartien; als die musikalischen Höhepunkte möchte ich die groteske Aerztekonsultation sowie ein Quartett im zweiten Akt betrachtet wissen. Auch ein kleines Ballett habe ich in mein neuestes Werk aufgenommen.

— Die Große Oper in Paris hat das Musikdrama „Fervaal" von *Vincent d'Indy* aufgeführt. „Fervaal" erlebte die erste Aufführung in Brüssel 1897, die Aehnlichkeit des Stoffes mit „Parsifal" hat eine weitere Verbreitung in Frankreich wohl vor allem gehindert. 1898 wenigstens hatte die Komische Oper es nur auf 12 Vorstellungen damit gebracht. Der „Fremdling" (an den „Holländer" gemahnend) hatte damals schon mehr Glück.

— Ueber die Opernaufführungen deutscher Werke in London wird weiter von *Thomas Beecham* mitgeteilt, daß die bevorstehende Wintersaison in Covent Garden vom 29. Januar bis Mitte März ganz *Wagner* und *Strauß* gewidmet werden soll. Das Hauptereignis wird die Aufführung des „Rosenkavaliers" sein, auf die das musikalische London schon lange wartet. Beechams Orchester wird für diese Aufführung auf hundert Mann verstärkt. Von Solisten sind gewonnen: die Damen von der Osten, Siems und Gutheil-Schoder und die Herren Knüpfer und Brodersen. Herr Beecham hofft bestimmt, „Ariadne auf Naxos" ebenfalls nächstes Jahr hier aufführen zu können. Es heißt, daß Richard Strauß mindestens eine der „Rosenkavalier"-Aufführungen im Februar dirigieren wird.

*

— Ein großes elsaß-lothringisches Musikfest soll im Mai oder Juni in Straßburg abgehalten werden. Die Stadt hat beschlossen, das Musikfest zu organisieren und mit der Leitung den Operndirektor Prof. Dr. *Hans Pfitzner* zu beauftragen.

— In Leipzig hat ein Kompositionskonzert von *Friedrich Wild* (Lieder) stattgefunden.

— In Straßburg findet am 17. Januar ein Konzert statt, das nur Kompositionen von *Louis Lacombe* bringen wird, und zwar neben einem Chorwerk mit Violinsolo und Orchester Au pied d'un crucifix und einer Arie aus der Oper Winkelried das berühmteste Werk des verstorbenen französischen Tonsetzers: Sappho, ein Melodram mit Chören und Soli. Sprecherin ist die Pariser Schauspielerin der Comédie française, Frl. *Roch*.

— In Speyer a. Rh. hat mit denkbar einfachen Mitteln, dem kaum verstärkten Chore des „Liedertafel-Cäcilien-Vereins" und einer Militärkapelle, *Markus Stahl* Beethovens „Neunte" aufgeführt. Der orchestrale Teil brachte nach dem gut angelegten ersten Satze einige Enttäuschungen, zumal im Scherzo der Dirigent auch Tempokonzessionen an das Orchester machen mußte. Trefflich hielt sich dagegen der Chor und von dem Soloquartett konnte lediglich Frau *Eva Rubia* aus Mannheim weniger befriedigen. Der Abschluß des Werkes erfolgte in schöner Steigerung und machte einen packenden Eindruck auf die dankbaren Hörer. *K. Ets.*

— In Hagen i. W. hat, wie uns geschrieben wird, im dritten städtischen Symphoniekonzert Musikdirektor *Laugs* eine Schöpfung des Züricher Tonsetzers *Behring*: Befreiung (Abaelard), symphonische Phantasie für großes Orchester, zur erfolgreichen Uraufführung gebracht. Das Werk, dessen größter Fehler seine allzugroße Ausdehnung ist, lehnt sich stark an Wagner und Liszt an, enthält aber auch sehr schöne eigene Gedanken, und ist wundervoll instrumentiert.

— In Göttingen hat in der ersten Hälfte der Saison die verstärkte Militärkapelle unter Musikdirektor *Ehmigs* rühriger Leitung zwei Neuheiten für Göttingen herausgebracht: die Symphonien von Strauß in f moll und Weingartner in G dur. Die stark interessierenden Werke fanden dank der guten Wiedergabe freundliche Aufnahme. Unter den Solisten der Symphoniekonzerte wurden Teresa Carreno, wie alljährlich, große Ehrungen zuteil. In den solistischen „Elitekonzerten", die infolge Wegganges des städtischen Musikdirektors *Mundry* an Stelle der Konzerte des städtischen Orchesters stehen, interessierten Jamea und Frieda Kwast und Julius Klengel am meisten; dieser mit seinem neuesten Konzert für 2 Celli, das entschieden zu viel Technik bringt. Mit Kammermusik erfreute bisher nur das „Frankfurter Trio". — Im Stadttheater gab es natürlich das schreckliche „Autoliebchen". *R. Z.*

— Sehr rührig scheint die Musikalische Ortsgruppe Siegen des Allg. Deutschen „Lehrerinnenvereins" unter Leitung von Frl. A. Ax zu sein. *Karl Friedberg* und Frl. *Gertrude Foerstel* mit ihrem wunderbaren Sopran erzielten im ersten ausverkauften Konzerte glänzende Erfolge. Im folgenden Konzert unter Leitung von *Robert Laugs* führte das Hagener Orchester u. a. „Tod und Verklärung" auf.

— Zu unserer Notiz aus Vöcklabruck in Heft 6 wird uns mitgeteilt, daß es sich bei den drei Werken Tantum ergo, Afferentur und Ecce sacerdos um die Werke von *Anton Bruckner* handelte, die durch Max Auer zur ersten Konzertaufführung gebracht wurden.




— *Richard Wagners 100. Geburtstag.* In würdiger vorbildlicher Weise wird das *Mannheimer* Hof- und Nationaltheater in den nächsten Monaten das *Gedächtnis Richard Wagners* feiern. Stadtrat und Bürgerausschuß der kunstsinnigen Handelsstadt haben nämlich beschlossen, den 100. Geburtstag Wagners durch eine zyklische Aufführung seiner sämtlichen Bühnenwerke (vom „Rienzi" an) in neuer Inszenierung und neuer Ausstattung zu begehen. „Im Sinne der letzten kunsterzieherischen Ziele des großen Meisters soll," wie es in der Ankündigung des humanen Unternehmens heißt, „diese Ehrung eine Volksfeier werden und für diejenigen Teile der Bevölkerung bestimmt sein, denen sonst die Wagner-Aufführungen wegen der hohen Eintrittspreise nicht oder nur schwer zugänglich sind." Da die Vorstellungen für die minderbemittelten Kreise der Bevölkerung bestimmt sind, werden sie zu Volksvorstellungspreisen stattfinden, d. h. die Preise werden sich in dem bescheidenen Rahmen von 1.80 M. bis 30 Pf. für den einzelnen Abend bewegen. Am Anfang des ganzen Zyklus wird eine der in Mannheim seit Jahren mit großem Erfolg veranstalteten Sonntagsmatineen Richard Wagner gewidmet sein, um die große Mehrzahl derer, die in den folgenden Abenden zum erstenmal an Wagners Kunstwerk herantreten, auch in den Geist seiner Wunderwelt einzuführen. Gewiß ein edles nachahmenswertes Beispiel, das hoffentlich nur zur Kenntnis weiterer kunst- und menschenfreundlicher Kreise gebracht zu werden braucht, um überall freudige Nachfolge zu finden! — Wie schön, wenn alle Hof- und größeren Stadttheater in ähnlicher Weise durch einen von öffentlicher oder privater Seite zu stiftenden Fonds instand gesetzt würden, wenigstens alle zwei bis drei Jahre in einer weihevollen Festspielwoche den „*Parsifal*" in würdiger Weise herauszubringen! Dr. *V.K.*

— *Musik.* Musik benennt die zurzeit in Rom, sonst in Paris lebende bedeutende Bildhauerin *Rose Silberer* ihr neuestes Werk. In der ewigen Stadt ist dieses entstanden; die reinen, klassischen Züge einer unter italienischem Himmel gereiften Schönheit weist denn auch der feingeschnittene Kopf auf, der aus dem weißen Marmorblock plastisch hervortritt. Ein Hauch von seligem Genießen liegt über dem zarten Mädchenantlitze ausgegossen, das da dem Zauber der Musik hingegeben, sich von dieser in holde Träume einspinnen läßt. Eine Welt von Ungeahntem, Neuem läßt diese in dem leicht emporstrebenden, so anmutig sich von dem feinen Halse abhebenden Köpfchen erstehen. Süßes Lächeln umspielt den halbgeöffneten Mund und über den geschlossenen, von den kräftig gezeichneten Brauen beschatteten Augen wölbt sich die Klugheit verratende hohe Stirne. Frau Musika in ihrer Macht, die Menschen zu erheben und von allem Irdischen losgelöst in höhere Sphären zu geleiten, darzustellen, ist der Künstlerin in rühmenswerter Weise gelungen. (Eine Abbildung findet sich auf S. 157).

*Sofie Frank (Nürnberg).*

— *Staatliche Maßnahmen zur Regelung des Musikunterrichts.* Die Zeitungen berichten: Im Zusammenhange mit der gesetzlichen Regelung des Theaterwesens ist beabsichtigt, für den Musikunterricht in jeder Form sowie für den dramatischen Unterricht, soweit sie als Gewerbe betrieben werden, die Anzeigepflicht bei der Behörde einzuführen. Die Erteilung des Unterrichts soll versagt werden können, wenn Tatsachen vorliegen, welche die Unzuverlässigkeit des Betreffenden in moralischer oder musikalischer Beziehung dartun. Wird die Erlaubnis zur Erteilung des Unterrichts versagt, so gilt diese Entscheidung für das ganze Reichsgebiet. Die von der Reichsregierung geplante Maßnahme hat sich als notwendig herausgestellt, weil in steigender Anzahl Personen sich mit der Erteilung von Musik- und dramatischem Unterricht befassen, denen die erforderlichen Voraussetzungen dafür fehlen. — Diese Nachricht bedeutete, falls sie sich in der Form bewahrheiten sollte, eine wichtige Entscheidung.

— *Von den Theatern.* In *Hamburg* ist zwischen der G. m. b. H. Hamburger Operettentheater und dem Sänger *Eduard Gerhardt* eine Vereinbarung perfekt geworden, durch die Gerhardt mit Wirkung vom 1. Juni ab für eine längere Reihe von Jahren Pächter dieses Theaters wird. Die Bühne soll im Sommer gründlich umgebaut und mit den erforderlichen Neueinrichtungen versehen werden. Vom Dezember 1913 ab wird das neue Unternehmen als „Neue Oper Hamburg" eröffnet. Als stellvertretender Direktor und Oberregisseur soll *Maximilian Moris* verpflichtet werden.

— *Rhythmische Gymnastik in England.* Nach den Aufführungen, die Prof. Dalcroze in verschiedenen englischen Städten, zumeist auf Einladung von Universitäten veranstaltet hat, bekundet sich auch dort Interesse für seine Methode. Man plant die Bildung eines besonderen Komitees von Musikern und Pädagogen, das im Einvernehmen mit dem Zentralinstitut in Hellerau die Einführung der Methode in den englischen Schulunterricht in die Wege leiten soll.

— *Erfindung für Geigenspieler.* Aus *Graz* schreibt man uns: *August Duesberg*, der renommierte Wiener Quartettprimarius, führte in einem Konzerte seiner Tochter Nora, seine Erfindung, einen „Idealdämpfer" vor, der w ä h r e n d des Spieles, ohne dem zeit- und stimmungraubenden Auf- und Absetzen der Sordine, die Dämpfung ermöglicht. Durch die allmähliche Anwendung der Dämpfung werden auch besondere Klangwirkungen erzielt. In jeder Hinsicht bewährte sich die Erfindung Duesbergs, die bereits in allen Staaten patentiert, bald ihre allgemeine Verwendung finden dürfte. *J. Sch.*

— *Musikalischer Wettbewerb in Russland.* „La Maison du Lied" in *Moskau*, von *F. Olenin d'Alheim* gegründet, hatte die Harmonisierung (l'harmonisation) zu Liedern von verschiedenen Nationen und Zeitepochen für einen Wettbewerb aufgestellt. 44 Manuskripte sind zum angegebenen Termin eingetroffen: aus Rußland 6, aus Frankreich 27, aus England 5, aus Deutschland 2, aus Italien 2, aus der Schweiz 1 und aus Peru 1. Preisgekrönt sind folgende Lieder, die von der „Maison du Lied" selbst angegeben waren: 1. Flageolet, paroles de Colin Muset — XIIIe siècle, von *Albert Groß* harmonisiert. Der Preis für die „Ballade provençale du XIIe siècle" ist von *Paul Piéré* (Paris) gewonnen worden; der für das russische Lied „Ach du, Wania" und das polnische „Kochanuszka" von *Al. Olenin.* — Die Wahl des englischen Liedes war dem Konkurrenten freigestellt. Roland Saint Aulaire (Paris), der den Preis errang, hat das Lied von John Peel „Old hunting songs" für seine Arbeit verwandt. Die Preise sind der früheren Bekanntmachung des „Maison du Lied" gemäß erteilt worden. Das englische Lied erhält den Preis von 1530 Frcs., für die Harmonisierung eines jeden einzelnen Liedes waren 200 Frcs. festgesetzt worden. Die preisgekrönten Lieder werden noch vor Verlauf eines Jahres im Druck erscheinen, eine Aufgabe, die die „Maison du Lied" übernommen hat. *E. v. T.*

— *Offene Stelle.* Die Stelle eines ersten Geigers der Großherzoglichen Hofkapelle in *Karlsruhe* ist sofort oder zum 1. September 1913 zu besetzen. Anfangsgehalt 1600 M. steigend bis 2400 M.

* * *

## Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen. Emil Sauer* ist von der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien durch einstimmigen Beschluß zum Ehrenmitgliede ernannt worden. — Prof. *Bertrand Roth* in Dresden ist vom deutschen Kaiser der Rote Adlerorden IV. Klasse verliehen worden. — Der Kammersängerin *Dora Moran* in Oldenburg ist vom Großherzog die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

— Der akademische Musikdirektor Prof. Dr. *Fritz Stein* in Jena ist zum a. o. Professor ernannt worden.

— Dem königl. Musikdirektor und Städtischen Kapellmeister in Magdeburg *Josef Krug-Waldsee* ist der Professortitel verliehen worden.

— Generalmusikdirektor *Franz Fischer* ist nun definitiv vom Posten eines Hofkapellmeisters an der Münchner Oper zurückgetreten und vom 1. Januar 1913 ab in den dauernden Ruhestand versetzt worden. Ihm wurde dabei der Titel eines k ö n i g l i c h e n Generalmusikdirektors erteilt und außerdem, durch Verleihung des Ritterkreuzes des Verdienstordens der Bayerischen Krone, der persönliche Adel. (Wir behalten es uns vor, auf seine Verdienste noch zu sprechen zu kommen. Red.)

— Der Hofkapellmeister *Selmar Meyrowitz* in München ist von nächster Saison an als erster Kapellmeister an das Hamburger Stadttheater verpflichtet worden. Das Münchner Engagement war kurz, was wohl mit dem Wechsel in den leitenden Stellen zusammenhängt.

— An Stelle des zurückgetretenen königl. Musikdirektors *Karl Hirsch* hat der Lehrergesangverein *Nürnberg* Herrn Heinrich Laber in Stuttgart zu seinem Chormeister ernannt. Er ging unter 55 Bewerbern als Sieger hervor, wobei 5 zur engeren Wahl gestellt wurden. Herr Laber wird im Januar bereits dem Rufe nach Nürnberg Folge leisten. *S. F.*

— *Fritz Heitmann*, ein Schüler Joseph Pembaurs, Max Regers und vornehmlich Karl Straubes, dessen Assistent an der Thomaskirche zu Leipzig er längere Zeit war, ist einstimmig zum Organisten an St. Bernhardin in Breslau erwählt und gleichzeitig als Domorganist nach Schleswig berufen worden. Der junge Künstler hat das Amt in Schleswig angetreten.

— Wie nach Schluß der Redaktion gemeldet wird, ist *Karl Möskes* als Nachfolger Wilhelm Foerstlers zum Dirigenten des Stuttgarter Liederkranzes gewählt worden.

— *Wilhelm Backhaus* ist schon für die nächste Saison für sechs Monate wieder nach Amerika verpflichtet worden.

— *Max Bruch* hat am 6. Januar seinen 75. Geburtstag gefeiert. Wie Leopold Schmidt im „B. T." mitteilt, schreibt Bruch an seinen Lebenserinnerungen, die über den Punkt, wie er sich zur Entwicklung der Jugend stellte, Aufklärung geben sollen. Wir halten es kaum noch für nötig, darüber besonders aufzuklären. Das weiß man doch aus der M u s i k des erfolgreichen Komponisten zur Genüge.

— Konzertmeister *Bruno Henschel* aus Halle a. S. ist nach kurzem Krankenlager in Bern, wo er eine hochgeachtete Stellung im Städt. Orchester einnahm, im jungen Alter von 27 Jahren gestorben. Henschel studierte das höhere Violinspiel am Leipziger Konservatorium bei den Professoren Hilf und Becker. *Kl.*

— Am Neujahrstage ist die Witwe *Emil Heckels*, des Freundes von Richard Wagner und Gründers des ersten Richard-Wagner-Vereins, im Alter von 77 Jahren gestorben.

— In *Wien* ist der ehemalige hervorragende Baßbuffo der Hofoper, *Karl Mayrhofer*, der seit achtzehn Jahren im Ruhestand lebte, im 85. Lebensjahre gestorben. Mayrhofer war früher auch in Weimar unter Liszts Leitung tätig.

— In Stuttgart ist der ehemalige Bühnensänger und Heldentenor *Anton Schott* im Alter von 66 Jahren gestorben. (Nach Schluß der Redaktion.)

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 8 bringt zwei Kompositionen von Tonsetzern, die unseren Lesern längst gut bekannt sind: das Klavierstück „Abendfrieden" von *Matthäus Koch* und das leidenschaftlich-herbe Lied „Liebesklage" von *Heinrich Rücklos*, dessen Text allein schon innerlich packt. Der Pfälzer Liederkomponist ist ihm durchaus gerecht geworden. Kochs feinsinniges und stimmungsschönes Klavierstück besitzt neben seinem musikalischen auch wieder instruktiven Wert. Beide Komponisten leben in Stuttgart.

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 4. Januar, Ausgabe dieses Heftes am 16. Januar, des nächsten Heftes am 30. Januar.**



Hans v. Bülow.

Neue Musik-Zeitung
Kunstbeilage.

# NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark.

1913 Heft 9

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.


Inhalt:


## August Stradal: Erinnerungen an Anton Bruckner.

(Schluß.)

In der „Neuen Zeitschrift" für Musik (vom 4. Juni 1902) schrieb ich zur Zeit, als die Neunte Bruckners weder gedruckt noch aufgeführt war, folgendes: „Wie wenig weit wir es hier, was die Anerkennung Bruckners anbelangt, gebracht haben, beweist der Umstand, daß die Neunte Symphonie jetzt, 6 Jahre nach seinem Tode, noch nicht einmal gedruckt, geschweige denn aufgeführt worden ist. Ich kenne aus Bruckners Neunter nur das Adagio, welches mir dieser, als er schon, schwer leidend, im Belvedere wohnte, zeigte. Das Adagio ist von wunderbarer Tiefe und reiht sich nicht nur den größten Adagios Bruckners würdig an, sondern ist auch meines Erachtens das Tiefste, was überhaupt Bruckner schrieb. Tritt schon in den früheren Adagios dieses Nachinnengekehrtsein, diese Flucht in sich selbst und Lostrennung von allem Irdischen in so erhabener Weise hervor, so fühlt man in dem Adagio der Neunten ein förmliches Verklingen und Scheiden in das Jenseits. Bruckner schrieb es ja auch mit dem Bewußtsein, daß er bald von dieser Welt scheiden werde. Interessant ist auch der Uebergang, den Bruckner vom dritten Satze (Adagio) zum Te Deum schrieb. Leise hört man ein Hauptthema des Te Deum in vielfacher Wiederholung erklingen, welches sich bis zum Eintritt des Te Deum selbst zum Fortissimo steigert. Nachdem er mir dieses am Klavier vorgespielt hatte, sagte er folgendes: „Beethoven widmete den letzten Satz seiner Neunten, nachdem er uns den Kampf des Lebens vertont hatte, der Freude: ‚Seid umschlungen Millionen'. Ich widme den letzten Satz meiner Neunten Symphonie dem lieben Herrgott ‚Te Deum laudamus'."

Freilich arbeitete Bruckner am letzten Satze der Neunten weiter, worüber Skizzen vorliegen. Er schien aber selbst zu fühlen, daß sein schweres Leiden ihn hindern werde, den Satz zu vollenden.

Der Gedanke, eine Ueberleitung zum Te Deum zu machen, wurde nach Bruckners Tode fallen gelassen, da man bei eingehender Kenntnis der zwei ersten Sätze und des Adagios zur Ueberzeugung kommen mußte, daß mit den letzten Klängen des Adagios das Schlußwort gefallen sei, das Scheiden in das Jenseits, das ich schon fühlte, als Bruckner mir das Adagio zeigte.

Die Aufführungen der Siebten unter Levi (München) und Nikisch (Leipzig, 1885) brachten dem Meister die ersten großen Erfolge in Deutschland. Freudig bewegt kehrte er von München heim.

Unter anderem berichtete er, daß Levi ihn mit in die „Allotria" (Kunstmalergesellschaft) mitnahm und wie man ihn hier auch ehrte: Viele Maler wollten ihn portraitieren, was er aber stets dankend ablehnte. Ja sogar Fritz v. Uhde wollte ihn auf dem Bilde „Das Abendmahl" als Judas malen, was Bruckner sehr ärgerte. Bruckners Weigerungen nützten ihm aber nichts; denn Uhde brachte den Charakterkopf auch ohne seinen Willen auf das berühmte Bild. In den Jahren 1895, 1896, 1898 gab ich oft Klaviervorträge in der „Allotria" und da erzählte mir Prof. Lenbach, wie kindlich sich Bruckner benahm und wie ihn alle Herzen der Maler an diesem Abend liebgewonnen haben.

Am 22. Dezember 1895 spielte ich in einem zweiten Konzert meine damals noch nicht gedruckte Bearbeitung des Adagios der Achten Symphonie. Heimgekehrt von München, zeigte ich dem Meister das Programm, worüber er sich herzlich freute. Der Hanslick Münchens, Prof. Max Zenger, schrieb damals: „Die zweite Nummer, welche Herr Stradal nun folgen ließ, das ebenfalls von ihm arrangierte Adagio in Des dur aus der Achten Symphonie von Dr. Anton Bruckner hat klar gemacht, wohin eine planlose dissolute Phantastik — wir gebrauchen hier die schonendste Bezeichnung — führt. Dieses über eine Viertelstunde dauernde Stück, das auf dem Klavier noch der etwas belebenden Klangfärbung entbehrt, scheint selbst Ben Akibas Spruch zu widerlegen: wir haben da gesehen, daß es doch noch etwas gibt, das noch nicht dagewesen." Freilich wird jetzt mancher den letzten Satz Zengers unterschreiben und sagen: „So etwas, wie das Adagio der Achten ist noch nie dagewesen" — aber in anderem Sinne!

Während Hugo Wolf im Anfang voll Begeisterung auf Seite Bruckners war, scheint später zwischen beiden Meistern eine Entfremdung entstanden zu sein. Bruckner stand im ganzen und großen der lyrischen Erscheinung Wolfs fremd gegenüber, wenn er auch ab und zu anerkennend über ihn sprach. Da Bruckners Natur zu mächtig, gewaltig war und an Michel Angelo erinnerte, wie sollte ihm da die geheimnisvolle transzendentale Lyrik Wolfs gefallen! Auch fühlte sich Bruckner durch die große Begeisterung, die Wolf eigentlich sofort im Wagner-Verein zuteil wurde, zurückgesetzt, zumal da er einsah, daß er sich nur schwer, wenigstens im Anfang, bei den maßgebenden Mitgliedern des Wagner-Vereins seine Erfolge erringen mußte. Ein ähnlicher Umstand trug auch zu dem keineswegs herzlichen

Verhältnis zwischen Bruckner und Brahms bei. War doch Brahms der verhätschelte Liebling Hanslicks und seiner Gesinnungsgenossen, während Bruckner in Acht und Bann getan war. Ich besitze ein Musiklexikon aus dem Jahre 1737. In dem Lexikon liest man **n u r** folgende Worte über Bach: „Bach (Joh. Sebast) königlich Pohln. u. Churft. Sächs. Componist, Hochfürstlicher Sachsen-Weissenfelsischer Capell-Meister u. Music.Director in Leipzig." Ueber seine Werke spricht das Lexikon gar nicht. Ueber Händel schreibt dasselbe Lexikon: „Händel ein a n j e t z o h o c h - b e r ü h m t e r Capellmeister etc. etc." So ähnlich war das Verhältnis zwischen Bruckner und Brahms.

Manchesmal, wenn ich mit Bruckner im Restaurant Igel nachtmahlte, kam Brahms und setzte sich zu uns. Ich getraute mich natürlich nicht zu reden und beobachtete nur. Es wurde nie zwischen den beiden Meistern von Musik gesprochen, meistens drehte sich das Gespräch um Alltägliches, auch oft wurde über die Lieblingsspeisen beider debattiert. Brahms war gegenüber Bruckner sehr herablassend und kühl bis ins Herz hinein, während Bruckner in kindlicher Einfalt sein Inneres oft preisgab und sogar so unvorsichtig war, vor Brahms über Hanslick sich zu beklagen! Aergerlich war ich stets, daß Bruckner gegenüber dem verschlossenen Brahms so sehr devot war und ihm auch einmal, wie ein Kellner, das Bier vom Schank holte. Nur einmal wurde das Gespräch beider bedenklich. Es war nach der ersten Aufführung der Achten Symphonie Bruckners, da trafen Bruckner und Brahms im Restaurant „Igel" zusammen. Ungeschickterweise stellte da Bruckner an Brahms die Frage, ob ihm die Achte Symphonie gefallen habe, worauf Brahms antwortete: „Lieber Bruckner, ich versteh' Ihre Symphonie nicht!" worauf Bruckner antwortete: „Akkurat so ergeht es mir auch mit Ihren Symphonien."

Es war zur Zeit der internationalen Musikausstellung in der Rotunde (Ende Juni 1892), daß Bruckner, Josef Schalk, F. Löwe und meine Wenigkeit im Restaurant Kugel saßen, da sagte der Meister, daß er einen Schmerz in den Füßen, die ihm angeschwollen waren, fühle. Nach wenigen Tagen konstatierte Professor Dr. Schröter Wassersucht. Mehrmals beseitigte Schröter das Wasser, das manches Mal bis zum Herzen stieg. Es begann die große Leidenszeit des Meisters, in der er ganz und gar abmagerte und verfiel. Etwa zwei Jahre vor seinem Tode stellte ihm der österreichische Kaiser eine Parterrewohnung in einem Gartenhäuschen neben dem Belvedere zur Verfügung. An schönen Tagen saß Bruckner dann im Garten stets auf der obersten Bank linker Hand, wenn man zum Belvedere aufstieg.

Waren bei Bruckner schon früher Anzeichen zu bemerken, daß man fast glaubte, er sei nicht ganz „normal", und war seine Frömmigkeit auch schon in früheren Zeiten über das Normale hinausgehend, so nahm diese im letzten Jahre in solcher Weise zu, daß man fast befürchtete, es könne bei ihm ein religiöser Wahnsinn ausbrechen. Nur langsam arbeitete er an dem letzten Satze der Neunten, der nicht vollendet wurde, und widmete er die Hauptzeit des Tages religiösen Uebungen. Wenn er sich sonst freute, wenn ich kam, lag jetzt ein Schatten von Mißtrauen über unserem Verhältnis; auch verlangte er, daß man seine Gebete mitbete und als ihn mein etwas knarrender Schuh beim Gebete ungeschickterweise störte und Bruckner wild ausrief: „Nicht einmal ruhig beten kann man," verließ ich, bis zum Tode betrübt, seine Schwelle. Bruckner kam mir nach und rief, ich solle noch bleiben. Doch ich Tor lief fort, tief gekränkt und sah ihn so zum letztenmal. Anton Meißner, der den Meister das letzte Jahr viel besuchte und ihm alles besorgte, war bei der Szene anwesend, an die ich nur mit tiefer Trauer denke. Freilich war ich dem Meister in den letzten zwei Jahren etwas entfremdet worden, da ich viel auf Konzertreisen weilte und daher ihn selten besuchen konnte. Außerdem traute Bruckner manches Mal meiner Begeisterung für ihn nicht, da ich in gleicher Weise und vielleicht noch mehr Liszt anbetete und er, der der ganzen Erscheinung Liszts wie ein Antipode in jeder Beziehung entgegenstand, nicht begreifen konnte, wie man zugleich ihn und auch Liszt verehren konnte.

Obgleich Bruckner den Boden, auf dem Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert gewandelt waren, heiß liebte, so tat er oft den Ausspruch, daß es für ihn ein Unglück sei, sich gerade in Wien niedergelassen zu haben. Wie sehr er den Wiener Boden liebte, beweist folgende Episode. An einem schönen Frühlingstag erlaubte es mir der Meister, ihn nach Nußdorf zu begleiten. Nach einer Labung und Stärkung wanderten wir zum Beethoven-Denkmal. Bruckner wurde, obgleich er beim „Heurigen" fröhlich und heiter war, immer stiller und trauriger als wir den Pfad zum Denkmal, den Beethoven oft gewandelt war, hinanschritten. Ich wagte es nicht zu reden, um die Gedanken des Meisters nicht zu stören. Als wir vor dem Denkmal angekommen waren, kniete Bruckner zum Erstaunen aller Anwesenden nieder und begann fast laut zu beten und dabei zu schluchzen. Eine furchtbare Unruhe kam über ihn. — — —

Bekannt ist es, daß Bruckner am Konservatorium nur Harmonielehre und Kontrapunkt, nicht die Kompositionslehre unterrichten durfte. Was hätte der Meister für einen gewaltigen Einfluß auf strebende Talente ausüben können, wenn man ihm die Kompositionslehre anvertraut hätte! Aber auch in der Hofburgkapelle durfte Bruckner in den letzten Jahren, als er noch ausübender Hoforganist war, nur Sonntag nachmittag die Kirchenlieder begleiten. Tiefbetrübt erzählte er eines Abends uns Schülern im Restaurant Gause, daß eine Probe einer Palestrina-Messe in der Hofburgkapelle gewesen sei und der Dirigent Hellmesberger ihm vor dem ganzen Chor gesagt habe, daß er im Palestrina-Stil nicht präludieren könne, er dürfe nur in Dreiklängen improvisieren. Seitdem durfte Bruckner nicht mehr in der Messe spielen.

Was nun den oben zitierten Ausspruch Bruckners, es sei für ihn der Aufenthalt in Wien ein Unglück gewesen, betrifft, so muß ich ihm voll beistimmen. Seine pekuniäre Stellung war in Linz besser, er konnte dort billiger leben, brauchte dort keine Stunden zu geben und stand unter dem Schutze des ihm wohlwollenden Bischofs Rudigier.

Hier in Wien kam er in die Kampfzeit (Wagner-Brahms) hinein, stellte sich ehrlicherweise auf die Seite Wagners und hatte sich daher die mächtige Brahms-Partei, die gesellschaftlich (Billroth, Dumba, Miller von Aichholz, C. Wittgenstein etc.) und durch die Presse (Hanslick, Kalbeck, Wörz, Dömpke etc.) Wien beherrschte, zu schweren Feinden gemacht. Außerdem galt er, wenigstens im Anfang, bei den Wagnerianern, die aber wenig Einfluß auf das Musikleben hatten, da alle reichen Bürger im Brahms-Lager waren, als Wagner-Epigone. Auch erklärten die Wagnerianer seine Werke, die ein unheimliches kontrapunktisches Können aufweisen, für „zu professorenhaft". Nur langsam wuchsen die Erfolge Bruckners bei der Wagner-Partei, zumal er gegen die Lehren Wagners, der das Ende der Symphonie in der Neunten Beethovens erkannt hatte, zu sündigen schien. Nirgends in Wien einen festen Halt findend (der einzige große Freund Johann v. Herbeck starb viel zu früh) steht Bruckner in der Weltstadt Wien ganz vereinsamt da, von allen Seiten angegriffen. Louis schreibt in seiner Bruckner-Biographie, daß der Widerstand eben nötig war, sonst hätte sich vielleicht Bruckner nicht zu höchsten Leistungen aufgerafft. Ich denke freilich anders. In den ersten Jahren, in denen ich mit Bruckner verkehrte, hatte er noch großes Interesse an den Kritiken der Zeitungen, die ich ihm nach den Aufführungen seiner Werke verschaffen mußte. Jedesmal, wenn schwere Herabsetzungen seiner Werke in den Kritiken zu lesen waren, war Bruckner tagelang, ja wochenlang in trüber Stimmung und k o n n t e n i c h t k o m p o n i e r e n!!! Dann flüchtete er zur Religion, die ihm in schweren Tagen stets Trost brachte.

Da Wien, wenigstens im Anfang, keine wirklich entscheidende Schlacht für Bruckner ausführte und da sein Ruhm erst durch die Aufführungen in Deutschland (Levi und Nikisch) an der Donau Widerhall fand, und Wien, wenigstens im Anfang, nur Widerstand und keine Unterstützung bieten konnte, so war seine Uebersiedlung in die österreichische Hauptstadt verfehlt. Zweimal in der Woche gab Bruckner im Konservatorium je sieben Stunden täglich (Jahresgehalt 800 fl.), dazu kamen noch die zeitraubenden Privatstunden und der Dienst in der Hofburgkapelle, sowie die Vorlesungen an der Universität. Wie wenig Zeit blieb da dem Meister für seine Kompositionen!

All die Anregungen, die Wien einem Künstler bieten konnte, die Hoftheater, die Museen, die schöne Umgebung, die Bibliotheken, der geistige Verkehr mit hervorragenden Männern der Wissenschaft und Kunst, alles das konnte Bruckner infolge des Mangels einer höheren geistigen Bildung nicht ausnützen.

Das Hofburgtheater wird Bruckner überhaupt nie betreten haben. Schiller, Goethe, Shakespeare, Lessing, kurzum die gesamte Literatur existierte für ihn nicht. Aber auch das Hofoperntheater besuchte der Meister selten. Auf einer Stufe der vierten Galerie sitzend, von wo aus er die Bühne gar nicht sehen konnte, hörte er sich ab und zu einen Aufzug aus einem Wagnerischen Musikdrama an. Von diesen bevorzugte er den Siegfried. Wie die Stelle im zweiten Aufzug kam, bei der Siegfried seiner Mutter gedenkt, vergoß Bruckner Tränen und erinnerte dadurch an Berlioz, der einstens beim Anhören von Beethovens cis moll-Sonate (Liszt saß am Flügel) im verdunkelten Zimmer zu schluchzen begann. Freilich besuchte Bruckner die philharmonischen Konzerte; da er aber keinen Sitz hatte, so hörte er im Stehparterre stets zu, was ihn enorm ermüdete.

Es gelang mir auch, durch Gespräche mit Bruckner, in dessen künstlerisches Glaubensbekenntnis einen Einblick zu tun. Zunächst schwärmte er, wie erwähnt, für J. S. Bach; in ihm ersah er den Anfang, das Sein und Werden aller Kunst. Bruckner kannte sehr genau die Orgelkompositionen, die Passionen, die h moll-Messe Bachs. Nicht so groß war seine Bewunderung für Händel. Obgleich er diesen auch hoch verehrte und insbesondere von den Konzerten Händels für Orgel und Orchester mit Begeisterung sprach und im Konservatorium spielen ließ, vermißte er doch bei Händel, trotz seiner Erhabenheit und großen kontrapunktischen Kunst, die harmonischen Kühnheiten Bachs, und die meist in gleichem Stil gehaltenen Schlüsse der einzelnen Sätze Händels minderten seine Begeisterung. Hiermit teilte er die gleichen Anschauungen, die Liszt in betreff der Werke Bachs und Händels hatte. Daß Haydn, Mozart, Beethoven von Bruckner wie Götter verehrt wurden ist bekannt. Wie Liszt, hatte aber auch Bruckner einen holden Liebling, einen Hausgott, den er wohl nicht auf die höchste Stufe wie Bach und Beethoven stellte, welchen er aber mit jeder Faser seines Herzens l i e b t e. Es war Franz Schubert. Mit Schuberts Klängen war Bruckner aufgewachsen, die Liebe für Schubert verließ ihn auch im Greisenalter nicht. Neben Bach, Beethoven und Wagner hat hauptsächlich Schubert großen Einfluß auf die Kompositionsweise Bruckners ausgeübt. Um diesen Einfluß zu erkennen, vergleiche man die Scherzi Bruckners mit manchem Scherzo Schuberts, die Steigerungen und die sich oft wiederholenden Nonen- und Undecimenakkorde bei Bruckner mit den ähnlichen Stellen bei Schubert. (Siehe ersten Satz der C dur-Symphonie, Steigerung des ersten Satzes der h moll-Symphonie Schuberts.)

Obgleich die Natur Mendelssohns der Bruckners konträr war, so schätzte Bruckner manche seiner Werke doch sehr hoch ein. Den eigentlichen Chopin kannte er dagegen gar nicht. Schumanns Symphonien waren ihm nicht besonders sympathisch; insbesondere ersah er in den langsamen Sätzen nicht den richtigen Adagiocharakter. Die Andantes Schumanns erschienen ihm wie erweiterte Romanzen. Schumanns Symphonien nannte er „Sinfonietten"! Als ein Wiener Universitätsprofessor, der mit Robert Franz in freundschaftlichen Beziehungen stand (er hatte auch eine Broschüre über Franz geschrieben), im Gasthaus vor Bruckner begeistert über den Liederkomponisten sprach, wurde Bruckner ärgerlich und fast unhöflich, wodurch er sich von Liszt unterschied, der bekanntlich Franz in jeder Beziehung gefördert hat.

Das Verhältnis zwischen Liszt und Bruckner habe ich in der „Allgemeinen Musikzeitung" (Berlin, 4. August 1911), die Beziehungen Bruckners zu Wagner in der „Neuen Zeitschrift für Musik" (Leipzig, 4. Juni 1902 mit zwei Fortsetzungen) eingehend besprochen. In meinem Aufsatze über die erste Symphonie Bruckners („Neue Zeitschrift für Musik", 8. Februar 1912 und Fortsetzung) habe ich alle Bemerkungen Bruckners wiedergegeben, die er anläßlich der Umarbeitung dieser Symphonie und Uraufführung durch Hans Richter mir gegenüber machte.

Unmittelbar nach der ersten Aufführung der romantischen Symphonie durch die Wiener Philharmoniker (5. Jan. 1896) — (die Symphonie wurde mit solcher gewaltiger Begeisterung vom Publikum aufgenommen, daß der damals schon schwer kranke, ganz abgemagerte Meister sich von einer Loge aus etwa fünfzehnmal für den Applaus bedanken mußte) besuchte ich ihn. Hatte er im Konzert schon still vor Aufregung geweint, so war er zu Hause über den großen Erfolg auch nicht besonders mehr erfreut und sprach nur die bekannten Worte „Z u s p ä t , a l l e s z u s p ä t, ich werde ja bald sterben". Wie schwer b e l a s t e n diese Worte Wien und die damaligen musikalischen Kreise! Mußte sich denn auch das dornenvolle Schicksal Mozarts, Beethovens und Schuberts im Leben Bruckners wiederholen! —

Es war Ende Juli 1886, als Liszt in Bayreuth an einer Lungenentzündung erkrankte. Bruckner war damals in Bayreuth anwesend. In der Nacht des 31. Juli um 12 Uhr verschied Liszt. Am nächsten Morgen überbrachte ich, tief erschüttert, Bruckner die Todesnachricht. Obgleich dieser zu Liszt in keinen künstlerischen Beziehungen stand und auch menschlich für ihn keine besondere Sympathie hatte, war er doch tief bewegt und an dem Vormittag außerstande, an seiner Achten Symphonie weiter zu arbeiten. Ich besorgte den Kranz, den er Liszt spendete und fuhr mit ihm und den Kränzen zum Trauerhause (Wahnfried). Nach dem Begräbnis, das ich hier nicht schildere, da es oft genau beschrieben wurde, verbrachten Meister Bruckner und ich wieder den Abend zusammen. Am nächsten Tage improvisierte er auf Einladung von Frau Cosima Wagner nach dem Requiem auf schlechter Orgel, in schlechter Stimmung in nicht glücklicher Weise über das erste Thema des Vorspieles des Parsifal fast eine Stunde lang. Nach der Improvisation führte ich ihn in sein Hotel. Da ich kein Wort sprach, fuhr er mich heftig an und fragte mich, warum ich so schweige. Ich erwiderte ihm, daß es mir leid getan hätte, daß er nicht nach einem Thema Liszts paraphrasierte oder improvisierte, worauf Bruckner mir Vorwürfe machte, daß ich ihm keines genannt hätte und mich mit einer ehrenvollen „Titulatur" schmückte, die ich hier nicht wiedergeben will. Aber bald und schnell hatte ich das vergessen. „Nur fort von Bayreuth", sagte Bruckner; ich bestimme ihm den Nachmittagszug nach München, mit dem wir abends dort anlangten. Mit uns fuhr auch der Musikverleger Taborszky aus Budapest, bei dem die letzten Werke Liszts verlegt sind, ein treuer Freund des Meisters, der aber am Bayreuther Bahnhof vom aufgeregten Bruckner recht unfreundlich empfangen wurde.

Obgleich Gräflinger in seiner Bruckner-Biographie bestreitet, daß Bruckner einer höheren Bildung entbehrte, so muß ich doch nochmals betonen, daß seine allgemeine Bildung gering war und er ein unsicheres Auftreten hatte. Bald war er zu bescheiden, fast devot, bald wieder ein Jupiter tonans! Schulgehilfe und Imperator in einer Person!

Wenn ich als Zeuge behaupte, daß Bruckner eine höhere Bildung vermissen ließ, so will ich ihm ja damit keinen

Vorwurf machen. Ihm wäre vielleicht eine höhere allgemeine Bildung, was seine Werke anbelangt, hindernd und schädlich gewesen. Die Hauptsache ist, daß er eine ungeheuere Welt musikalischer Gedanken in sich hatte, die er der Menschheit schenken konnte. Wir haben in der Malerei einen ähnlichen Fall wie bei Bruckner. Wilhelm Leibl, mit dem ich das Glück hatte, am Chiemsee im Sommer 1883, 1884 viel zu verkehren, war ursprünglich Schlosser (so sagt es wenigstens die Fama). Leibl erinnerte darin sehr an Bruckner, daß auch er sich nur für seine Kunst interessierte, nie ein Theater besuchte, selten etwas las. Als er einmal den „Lohengrin" in München sah, sagte er: „Ich kann keine Ritter im Theater sehen." Und doch verehren wir jetzt Leibl als einen der größten deutschen Meister. Interessant ist es, daß Leibl nur Bach verehrte und ihm jeder andere Komponist Mißbehagen verursachte!

Ich erwähnte das, um zu zeigen, daß es nicht notwendig sei, eine universelle Bildung zu haben, um in einer Kunst Unsterbliches zu schaffen. Was für den einen paßt, ziemt sich nicht für den andern. Der göttliche Funken ist die Hauptsache. Ob dieser einem Reiche entspringt, das angefüllt mit allen möglichen Kenntnissen ist, oder aus einer Welt der Kindlichkeit, der naiven Weltauffassung hervorstrahlt, ist gleichgültig.

In der Wirkung des göttlichen Funkens ersehen wir die Kraft des Genies.

# Die Psychologie der musikalischen Uebung.

Von Dr. med. SEMI MEYER (Danzig).

## 12. Das Verständnis.

DIE Sprache der Musik ist die zugänglichste und doch wieder die unverständlichste. Jedes Kind wiegt sich in den Rhythmen eines gefälligen Tanzes, die andächtige Gemeinde läßt sich durch die feierlichen Klänge der Orgel zur Andacht stimmen, der ermüdete Soldat sammelt unter den Tönen eines frischen Marsches seine letzten Kräfte, um beim Einzug in die Stadt forschen Schrittes vor den besetzten Fenstern vorbeizuziehen, fast jedem hat irgendeine Musik etwas zu sagen. Aber von den Tanzgesängen der Urvölker und dem Wechselsang der Landleute bis zu unsern symphonischen Dichtungen ist ein weiter Weg und nicht jeder kann ihm folgen. Es ist zu fragen, welcher Einfluß der Uebung hier zukommt, ob sie alles zum Verständnis herbeischafft wie mancher denkt, oder ob sie gänzlich ohnmächtig ist, wo die Natur ihre Gaben versagt hat.

Man schicke einen Menschen mit guter sinnlicher Auffassung des Gehörs, dem es an jeder musikalischen Bildung gebricht, in eines unsrer Konzerte oder in eine moderne Oper und man wird merkwürdige Ergebnisse erleben. Unendlich vieles an unserer Kunst verdankt sein Bestehen nur der Gewohnheit, die in den überkommenen Formen der Kunstsprache sich leicht zurechtfindet, während der Ungeübte gar nicht weiß, wohin er seine Aufmerksamkeit lenken soll und von den massenhaft auf ihn eindringenden Eindrücken einfach erdrückt wird. In der Oper wird er selbstverständlich nur das Liedartige erfassen und sich im übrigen von allem, was auf sein Auge einstürmt, ebenso gefangen nehmen lassen wie von den Tonmassen, die sein Ohr bald so abstumpfen müssen, daß er zeitweise zu hören aufhört. Um die Musik von Tristan und Isolde zunächst einmal rein materiell von Anfang bis zu Ende wirklich zu hören, dazu gehört schon eine Uebung, die selbstverständlich nur erzielt wird durch die eigenartige Oekonomie unserer Aufmerksamkeit, die unter den Eindrücken wählt und ebenso stark ist im Ueberhören wie im Herausheben dessen, was gerade fesselt.

Deswegen wird, wer vieles bringt, auch hier jedem etwas bringen, und die Oper wird von ihrer Beliebtheit so leicht nichts einbüßen. Da findet jeder seine Rechnung und mitunter sogar der lediglich an der Musik interessierte Hörer, wenn er auch noch so viel in Kauf nehmen muß, worüber er den Kopf schüttelt. Zur Oper gehört ein Text, und der scheint naturgesetzlich entweder albern oder langweilig sein zu müssen, und doch haben große Meister ihr Bestes hergegeben, um musikalisch zu illustrieren, wie unrecht die Anna tut, den Karl nicht zu lieben, der doch so treu und so rein ist. Wir sind an dieses Blech aber einmal gewöhnt und stellen unsere Aufmerksamkeit schlankweg auf die Musik ein und lassen uns gar nicht stören, wenn sie sich auf der Bühne küssen oder nicht küssen wollen.

Daß es solche Mischungen von Kunst und Witzlosigkeit geben kann, das zeigt aber schon die Stellung der Gewohnheit und es bedarf großer Vorsicht, um nicht in den geltenden Formen notwendige zu sehen. Gewiß ist vieles in der Eigenart des Materials bedingt. Wir werden eine Aneinanderreihung ablehnen, die der reizvollen Abwechslung entbehrt, die die klassische Sonatenform zum Bauprinzip genommen hat; bei aller Uebung können wir die Abstumpfung nicht ausschalten und erwarten die Gegensätze, die einander heben.

Das Anhören von Konzertwerken stellt an die Aufmerksamkeit viel höhere Anforderungen als das Ausführen selbst. Es gehört eine Konzentration dazu, die nicht jeder aufbringt, um etwa drei Quartetten an einem Abend mit halbwegs ausreichendem Aufnahmevermögen zu folgen, und nur die Bekanntschaft mit den Werken erleichtert die Aufgabe. Aber was man bereits kennt, ist zum Teil verarbeitet und zudem besitzt es in der Musik eine Anheimelung, die auch wieder auf den ganz besonderen Verhältnissen dieser einen Kunst beruht, die sich bei keiner zweiten wiederholen.

Das Aufnehmen besteht zu einem guten Teil in der Verfolgung der Motive durch die Verkleidungen und Umprägungen hindurch, die Erfassung eines Werkes als Einheit beruht auf der Verwandtschaft der musikalischen Gedanken und wird durch fortschreitende Bekanntschaft erleichtert und gefördert. Hier tritt wieder das Gedächtnis in seine Rechte für den Fortgang einer Uebung und es ist nur zu fragen, wie weit das Verständnis in der Erfassung des Aufbaus liegt, um die Bedeutung der Uebung herauszustellen.

Die Sprache der Musik verstehen kann auch, wer den Aufbau nicht auflösen gelernt hat, aber was der musikalisch Gebildete bewußt tut, das bleibt dem naiven Hörer nur selbst unbewußt, auch der ganz Ungebildete würde vor einer Musik, deren Tonmassen nicht das innere Band der Motive zusammenhält, sehr bald stutzig werden. Eine Sprache drückt irgendeinen Inhalt mehr oder weniger deutlich aus, ein ungeordnetes Material kann nichts übermitteln, und soll die Kunst eine geistige Bewegung mitteilbar machen für gleich geartete und ähnlich fühlende Wesen, und anderes kann doch ein Kunstwerk nicht wollen, so muß die weiterzugebende seelische Regung ihren Ausdruck finden in irgendeiner Form, die der inneren Bewegung folgt und sie wenigstens andeutet, wo sie sie nicht abbilden kann.

Das Urmaterial der Musik, das eine Bewegung wiedergibt, ist das Motiv. In allen Umgestaltungen einer Tonschöpfung kann nur das Motiv die Klangmassen zur Einheit gestalten, wir ständen ohne solches Band vor dem sinnlosen Gestammel eines Kindes und nicht vor der Sprache eines Meisters. Eine vollends verschwimmende Musik wäre deswegen allenfalls denkbar als bloße Illustration zu einem Dichtwerk, aber sollte die Opernkunst etwa diesen bereits hier und da beschrittenen Weg wirklich weiter verfolgen, so werden gewiß bald die letzten an der Musik interessierten Hörer aus den Opernhäusern vertrieben sein.

Das Motiv ist freilich an sich wenig, es ist noch lange keine Musik, aber es ist nie eine gleichgültige Zusammenstellung irgendwelcher Töne, sondern es enthält schon einen Charakter, den jeder Empfängliche ohne Vorbereitung auffaßt. So wenig einem Tonschritte mehr eignen kann als eine besondere Verwendbarkeit im Verbande, um eine bestimmte Bewegung zu kennzeichnen, so gewiß erfassen wir in jedem noch ganz ungegliederten Motiv einen musikalischen Gedanken, der zur Grundlage der vielgestaltigsten Weiterbildungen dienen kann. Es ist eine ungelöste psychologische Frage, worin das geistige Band besteht, das im Gedanken das Tonmaterial zusammenhält. An sich stände ja nichts im Wege, jeden beliebigen Schritt an jeder Stelle zu machen. Noch aber ist bis jetzt jeder Mensch imstande gewesen, jede Art Musik als solche zu erkennen und von andern Klangzusammenstellungen zu scheiden.

Man kann uns oft Ueberraschendes bieten, wir nehmen es sofort an, wenn der eigenartige innere Zusammenhang mit dem Vorhergehenden und Folgenden vorhanden ist, der nun einmal das Wesen der Musik ist. Unaufgeklärt ist dabei sowohl die Bindung an bestimmte Tonverbände, die mit einer gewissen Naturgesetzlichkeit sich einstellt, wo Musik produziert wird, als auch die Gesetzlichkeit, mit der in den Verbänden das Nähern und Entfernen der Stufen voneinander bestimmte weitere Erwartungen auslöst, deren Spannung und Lösung das reizvolle Moment und wiederum eine Eigenart der Musik darstellt.

Hier liegt zweifellos eine natürlich gezogene Grenze für alle Bestrebungen, sich von den in Geltung befindlichen Tonverbänden frei zu machen. So wenig es als ausgemacht gelten kann, daß die Tonleitern nicht vermehrungsfähig sind, obgleich bisher die Behauptung, daß andere Völker gänzlich abweichende Tonverbände ausgebildet hätten, immer wieder bestritten worden ist, so entschieden wird gerade der Psychologe, der die Wirkungen der Musik im Bewußtseinsleben und ihre Bedingungen in den Geistesgesetzen untersucht, darauf verweisen müssen, daß durch die Aufhebung von allen bestimmten Erwartungen nichts Geringeres in Frage gestellt wird als die wesentliche Wirkungsform der Musik in Gestalt von Spannung und Lösung. Die Grundlage im Geistesgeschehen, worauf die Musik baut, ist nichts anderes als das Gefühl der Spannung, wir folgen der Bewegung mit gleichgearteter Regung; was uns aber folgen heißt, ist immer eine Erwartung.

Aber weit entfernt ist die Bedingung des Genusses aus Spannung und Lösung von der Notwendigkeit der Zergliederung unserer Erwartung. Alle Entfernung und Näherung zur Lösung trägt unbewußt unsere Bewegung weiter, und die Zergliederung ist ein handwerkliches Interesse, kein künstlerisches. Wer mit der Partitur in der Hand der Verarbeitung der Motive nachgeht, bereitet sich etwas ganz anderes als einen ästhetischen Genuß. Er gibt sich der höchst belehrenden Unterhaltung hin, die Arbeit des Meisters aufzulösen und er macht sich gerade das bewußt, was nur unbewußt den Kunstgenuß erscheinen läßt, er löst jede Spannung, bevor sie die Musik löst, und unter der Lupe, die er in die Hand nimmt, um besser zu sehen, entschwindet dem Betrachter der Reiz, der die Beobachtung nicht erträgt.

Es soll gewiß nicht einer gedankenlosen Schwärmerei unter Berufung auf das unbeschreibbare Gefühl das Wort geredet werden, aber es muß der unberechtigte Anspruch zurückgewiesen werden, als bestände das Verständnis in der Auflösung der Handwerksarbeit. Die muß so gestaltet sein, daß das einigende Band des Motivaufbaus die Spannung des Hörers nicht abreißen läßt, ohne ihn doch zu ermüden und ohne wiederum so aufdringlich hervorzutreten, daß statt eines reizvollen und ahnungsreichen inneren Zusammenhangs eine von außen herangebrachte Einheit herauskommt. Wenn ein Motiv nur dadurch seine Bedeutung und seinen Platz erhält, daß es einen Vorgang ein für allemal zu illustrieren hat und uns dann plump und grob immer und immer wieder aufgetischt wird, um ganz äußerlich den Vorgang ins Gedächtnis zu rufen, so wird der rein musikalisch empfindende Hörer die Verwendung des Motivs als ebenso äußerlich auffassen und die gewonnene Einheit nicht als eine musikalische anerkennen.

Dem schwerer beweglichen Hörer ist freilich jede Hilfe von außen willkommen, er hält sich gern an bestimmte Vorstellungen und ist zufrieden, in einem Kuhreigen das ländliche Fest und im Hornsignal den Aufbruch zur Jagd zu erkennen. In Wirklichkeit erweist sich in solchen Ausnutzungen von jedermann geläufigen Vorstellungsverbindungen ganz äußerlicher Art die Musik einmal ausnahmsweise den andern Künsten verwandt. Aber ihr stehen doch wohl alle solche Aeußerlichkeiten viel schlechter zu Gesicht als den andern Künsten, die darauf angewiesen sind.

Die Musik ist reich genug, um auf sich selbst zu stehen, und fast jeder gesunde Mensch besitzt die Fähigkeit, ihrem Gang zu folgen, nur ist eine Kunstform, die eine solche Geschichte hinter sich hat, in ihren fortgeschrittenen Leistungen nicht ohne Einführung zugänglich, und die Uebung findet ein weites Feld. Sie darf nur nicht auf Abwege führen, und an die Stelle des freien Genusses die Auflösung setzen wollen. Die übergelehrten Musikfreunde sind wenig zusagende Musikgenießer, ihr Weg ist es nicht, der zum Innersten führt. Wir üben uns im Hören durch Hören und Aufnehmen, und den Genuß braucht sich niemand zu schmälern durch eine Analyse, die weit gefährlicher ist, als die wissenschaftliche Zergliederung der Wirkung selbst durch den Psychologen, die man so allgemein fürchtet.

Mit Gefühl und Stimmung allein ist es freilich nicht getan. Unsere Meister könnten unmöglich unser Musikbedürfnis befriedigen, wenn sie die Aufgabe hätten, ständig unsere Leidenschaften in Bewegung zu setzen. Im Durchschnitt ist der Musikgenuß keine so aufregende Angelegenheit, daß daran nur zu denken wäre, die ganze Wirkung auf Stimmung zurückzuführen. Aber Spannung und Auflösung, Erwartung und Erfüllung oder neue Erregung sind gewiß die Grundpfeiler des musikalischen Genusses und diese Erscheinungen unseres Bewußtseinslebens muß die Psychologie ebenso zu den Gefühlen rechnen wie jede leidenschaftliche Wallung, die wohl der Musik nicht fremd sein darf, die aber in der Fülle des Gebotenen natürlich bald durch Abstumpfung verschwinden würde. So fällt auch von dieser Betrachtung aus ein Licht auf den scheinbar unvermeidlichen Streit, ob rein formale oder Inhaltsmusik unser Ideal sein soll.

Wir würden statt Inhalt Gehalt setzen und hätten dann wohl jedermann auf unserer Seite. Was Gehalt ist, das ist wohl schwer zu sagen, aber ein jeder merkt es, der nur etwas mehr hat, als bloß Ohren zum Hören. Eine Musik, die lediglich einen angenehmen Sinnesreiz hergibt, ist heute gar nicht mehr möglich, und man kann über die Kunstwirkung und ihre Mittel vieles denken und sagen, die Seite, die früher so ungebührlich in den Vordergrund trat, die Frage der schönen Form, wird dabei lange nicht berührt. Der Wohlklang allein hat aufgehört als würdige Aufgabe der Kunst zu gelten, wir verlangen Gehalt und stellen die Schönheit gewissermaßen nur noch als Grenze auf, die nicht zu weit überschritten werden darf. Was Schönheit ist, kann kein Mensch sagen, und soviel ist gewiß, daß es eine Eigenschaft ist, die von allerlei Standpunkten einer Sache sich gesellen kann, und daß es gar nichts gibt, was an sich und unter allen Umständen schön ist und durch seine Schönheit wirkt.

Für die Schönheitswerte der Musik bringt jeder normale Mensch eine Reihe Voraussetzungen an das Gebotene heran, aber wie die Grenzen sich erweitern, dafür bringt in unverständlichem Gegensatz dazu gerade die Musik die belehrendsten Beispiele. Die alte Lehre, die ungefähr davon ausging, daß gewisse Schönheitswertungen im Sinnesmaterial selbst von Natur aus vorhanden sind, hat sehr stark nachgeben müssen. Je mehr man versucht hat, die

Grenzen zu bestimmen, desto verschwommener erwiesen sich die Urteile, und schließlich hat man einsehen müssen, daß ein gut hörendes, aber an die Formensprache unserer Musik nicht gewöhntes Ohr sich gar nicht in jedem Falle dafür entscheidet, unsere Konsonanzen für wohlgefälliger zu erklären als Tonverbindungen, die jeder Musikgewöhnte ohne Schwanken ablehnt.

Solche Erfahrungen müssen zu denken geben, denn die Schönheitswerte müssen eine allgemeingültige Bedeutung haben, und wenn auch über Geschmacksfragen angeblich nicht zu streiten ist, so müssen doch gewisse gemeinsame Grundlagen des Geschmacksurteils vorausgesetzt werden, um die Ausbildung so festumschriebener Kunstgesetze zu erklären, wie sie die musikalische Sprache beherrschen. Offenbar hat die mit der Uebung gegebene Gewohnheit auf unser Urteil einen viel weiter reichenden Einfluß, als etwa bloß dem Gesetz der Trägheit entspricht, und es wird der Mühe lohnen, dem Verhältnis noch eine Schlußbetrachtung zu widmen.

---

# Für den Klavierunterricht.

### Friedrich Chopin: Etüden op. 25.

II.

Die vierte Etüde (in a moll) in dem geforderten raschen Zeitmaße (♩ = 160) „Agitato" vorzutragen, erheischt beträchtliches Können, zumal der 5. Finger der linken Hand, für dessen Kräftigung und Sicherheit die Etüde überhaupt komponiert ist, muß ein Meister sein. Das Einzelstudium der rechten, besonders aber der linken Hand dürfte kaum zu umgehen sein. Der Pedalgebrauch werde auf einige wenige Stellen beschränkt. Ja nicht zu übersehen sind die zahlreichen Vortragszeichen, denn, lediglich Forte herunter „geklopft", wie vielfach gebräuchlich, macht die Etüde keineswegs einen erfreulichen Eindruck. Die Staccati dürfen schon sehr spitz genommen werden, vor allem jedoch piano, wie vorgeschrieben. Zu beachten ist die Bindung des Auftaktes:

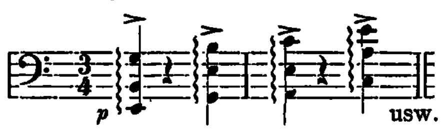



Vom 9. Takte an tritt zur quasi pizzicato-Begleitung des Streichorchesters eine Oboe:




Hierdurch ergeben sich für den Vortrag mancherlei reizvolle Farbenschattierungen, die einer gerade bei diesem Stücke drohenden Monotonie vorzubeugen imstande sind. Also einerseits gesangreichen Anschlag (quasi Oboe), anderseits spitze staccati (quasi pizzicato). Stephen Heller bemerkte, wie Niecks in seiner Chopin-Biographie mitteilt (Band II, S. 276), daß diese Etüde ihn an den ersten Takt des Kyrie des Mozartschen Requiems erinnere. Das ist nun freilich kaum einzusehen, wenn man nicht etwa im Fortschreiten der ersten drei Baßnoten eine äußerliche Aehnlichkeit erblicken will, denn bei Mozart inbrünstiges Adagio, bei Chopin leidenschaftliches Agitato.

Die Etüde No. 5 bietet prächtiges Material für das technische Studium sowohl wie nicht minder für den Vortrag. Bezeichnend für den letzteren sind die Bestimmungen leggiero und scherzando; meistens zwar werden sie übersehen. Zur erforderlichen Leichtigkeit gehört nun vor allem, daß die Akkorde der linken Hand nicht schwerfällig gebracht werden; besonders achte man in dieser Hinsicht auf den Daumen. Nur allzuoft hört man folgende liebliche Ausführung:



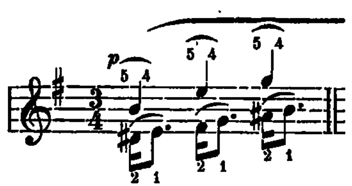

Nein, elegant, im beflügelten Walzertempo (‿ ◡◡) bringe man diese begleitenden Akkorde als leichte Viertel zur Darstellung. Daß die rechte Hand ebenfalls mit größter Leichtigkeit gleichsam schwebend, getreu der Regel der rhythmischen Betonung des ¾-Taktes — eins betont, zwei und drei leicht — auszuführen ist, versteht sich von selbst. Pedalgebrauch bescheiden, jedenfalls nicht nachklingend. Man phrasiere viertaktig. Zu bemerken ist, daß die tiefe Baßnote des Akkordes mit der Oberstimme zugleich erklingen muß und nicht vorausgenommen werden darf; das würde eine böse Verwirrung der Rhythmik zeitigen. Gerade der Rhythmus aber darf in diesem Stücke, soweit es den ersten und dritten Teil betrifft, ein wenig prononciert erscheinen. Für die schwierige Stelle in Takt 14 empfehle ich den beigesetzten Fingersatz:



Von Takt 17 an — auch schon im 15. — hebe man die in der Mittelstimme vorkommenden d̄ — quasi Corno — geschmackvoll hervor. Im übrigen halte man sich an das vorgezeichnete dolce und beachte wohl die Bindung des Basses:




Takt 21 bringt eine Variante der Bewegung, die nicht übersehen werden möge. Takt 29 erscheint eine weitere Variante, die im möglichsten legato ausdrucksvoll auszuführen ist. Der Vorschlag zugleich mit der melodieführenden Oberstimme, also:




Die andere Ausführung, Antizipation des Vorschlages, wäre auch nicht unmöglich. Ich gehöre, zumal in Klavierwerken der romantischen und neueren Schule, nicht zu jenen Puritanern, die an den Grundsätzen Ph. E. Bachs dogmatisch festhalten, sondern bekenne mich eher zu Hans Sachs, der da meint, „der Regel Güte daraus man erwägt, daß sie auch 'mal 'ne Ausnahm' verträgt."

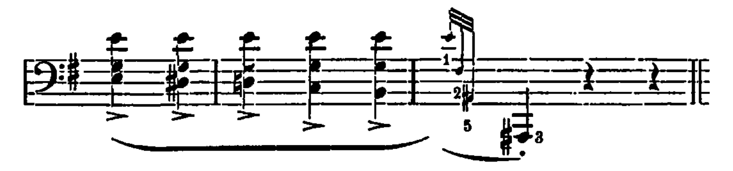
Da jedoch im vorliegenden Falle der Charakter der Etüde durchgehends auf der Wirkung der Wechselnoten beruht — also Dissonanzen auf den guten Taktteilen —, so liegt kein Grund vor, hievon abzugehen. — Die arpeggierten Vorschläge der linken Hand — die drei letzten Takte vor dem II. Teile — sind gleichzeitig mit der rechten Hand nach abwärts auszuführen, nämlich:



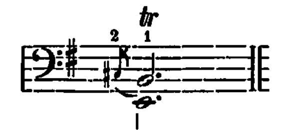

Man beachte die Fermaten, deren jede dem Takte doppelte Dauer verleihen soll. Das Più lento des zweiten Teiles wird gewöhnlich zu langsam genommen, von der Anschauung ausgehend, daß lento eben überhaupt langsam

bedeute. Man halte sich jedoch an den Wortlaut: più lento heißt langsamer. In diesem Falle also langsamer als der erste Teil = Vivace. Deutlicher wäre vielleicht Meno vivace gewesen. Die Violoncell-Melodie werde mit vornehmem Anschlage geschmackvoll hervorgehoben, die sie umgebenden Arabesken müssen in duftiger Durchsichtigkeit gespielt werden.

Die Wiederkehr des ersten Teiles, die erschwert ist durch Hinzufügung einer füllenden Mittelstimme, werde mit derselben Leichtigkeit vorgetragen wie eingangs; alle diesbezüglichen Bemerkungen und Erklärungen haben auch für die Wiederholung Gültigkeit. Die Akkorde der linken Hand (Takt 16 und 17 vom Schlusse gerechnet) sind nach abwärts zu arpeggieren:



ebenso Takt 13. Takt 11 dagegen selbstverständlich nach aufwärts. Den Schlußtriller entwickle man glänzend in großer Kraft; als Fingersatz für die linke Hand scheint mir




besser als umgekehrt. Die Passage des letzten Taktes werde folgendermaßen ausgeführt:




Eine recht schwierige Sache ist die 6. Etüde in gis; glatteste Technik ist für ihre vollendete Ausführung Grundbedingung. Daß diese Terzen im strengsten Legato ohne jedes Arpeggierungsgelüste auszuführen sind, braucht wohl nicht besonders bemerkt zu werden. Hinsichtlich des Fingersatzes ist zu sagen, daß der individuell bequemste der beste ist, sich in einen vorgeschriebenen unbequemen hineinzuzwängen, lediglich um der Vorschrift zu genügen, wäre also Torheit. Das eigentlich melodische Element spielt sich in der linken Hand ab, die man hinsichtlich Phrasierung und Ausdruck recht sorgsam studieren wolle, und zwar am besten solo. Takt 7 und 8 divergieren die Ausgaben in puncto a oder ais; mir persönlich ist a wahrscheinlicher und zusagender. Takt 14, letztes Achtel der Baßstimme wird mit Vorliebe gis gespielt; es erscheint überflüssig, darüber ein Wort zu verlieren. Takt 29 bringt eine unangenehme, schwierig auszuführende Passage:




Leichtigkeit des Handgelenkes, um den Daumen auf es und b nicht zu belasten, ist zu ihrer glatten Lösung ein Haupterfordernis.

Takt 31: Man hüte sich vor folgender sehr beliebter Ausführung:




Auch Takt 52 und 56 zeigen die verschiedenen Ausgaben Divergenzen zwischen ais und a:



Für die absteigende chromatische Skala mit kleinen Terzen (Takt 57 und folgende) bringe ich den beigesetzten Fingersatz in Vorschlag:




Derselbe ist bequemer als es anfangs scheinen mag; auch ermöglicht er größere Glätte und Egalität als die zweimalige Aufeinanderfolge des Daumens bei




Aus diesen Gründen sei er empfohlen.

Was nun die poetische Seite dieses Stückes anbelangt, so ist wohl mit dem anfangs vorgezeichneten sotto voce, ferner mit leggierissimo eine Direktive für den Vortrag im allgemeinen gegeben, nämlich: gleichsam huschend im Dämmerlichte soll sich das Ganze abspielen. Die vorkommenden *f* dürfen deshalb nicht zu stark genommen werden. Erst am Schlusse der letzte Takt Gis dur bringe einen leuchtenden Tonglanz. Also gewissermaßen ein unheimliches Nachtstück mit dem befreienden Abschlusse des erscheinenden Tages. In diesem Sinne betrachtet, kann auch diese Etüde zum vornehmen musikalischen Stimmungsbilde erhoben werden.

**München.** Prof. **Heinrich Schwartz,**
Kgl. Bayr. Hofpianist.

---

# Schule und Musik.

**Von Prof. Dr. WILIBALD NAGEL (Darmstadt).**

Mein Aufsatz über „Musikkultur" hat mir eine Sendung aus Ulm eingetragen, auf die an dieser Stelle mit einem Worte einzugehen mir Pflicht erscheint. Ich darf hoffen, daß das heute schon recht häufig erörterte Thema weitere Beachtung finden werde.

Von Herrn Dr. *G. Wyneken,* Herausgeber der guten Zeitschrift „Die freie Schulgemeinde" (Jena, Diederich), erhielt ich einen Korrekturabschnitt eines Aufsatzes, in dem mitgeteilt wird, Herr *August Halm* in Ulm habe den Auftrag erhalten, seine Musikvorträge in den höheren Schulen der Stadt fortzusetzen. Um diese Vorträge ist es so bestellt: Im März 1912 beschloß der Ulmer Gemeinderat, durch Herrn Halm den Schülern der Oberklassen der Mittelschulen (Gymnasium etc. und höheren Mädchenschulen) musiktheoretischen Unterricht erteilen zu lassen. Die Teilnahme

war selbstredend freiwillig. 70 Hörer stellten sich ein, darunter waren auch Mitglieder der Lehrkörper.

Sicherlich wird man diesen Beschluß des Ulmer Rates mit großer Freude begrüßen dürfen: ist doch damit endlich in Deutschland der Anfang gemacht worden, der Musik wenigstens an den höheren Schulen eine würdigere Stellung einzuräumen, als sie sie an vielen, wohl den meisten Orten bislang behauptet hat.

Die Frage ist nur: haben die Ulmer die Sache richtig angefaßt? Bei der großen Wichtigkeit darf ich wohl kurz auf die Frage eingehen. Sie ihrem vollen Umfange nach aufzurollen, liegt mir freilich für den Augenblick fern; dazu wäre u. a. nötig, auch darüber sich zu äußern, wie der Gesangsunterricht zu gestalten, ob verschiedengradige Singklassen einzurichten wären, wie das Instrumentalspiel gepflegt werden müßte, ob Vortragsabende eingerichtet werden sollen, wie an der Volksschule das Verständnis für höhere Kunst entwickelt oder vorbereitet werden könnte.

Hier soll es sich nur darum handeln, zu fragen: wie müssen Schulvorträge über Kunst beschaffen sein, wenn sie erzieherischen Sinn haben sollen?

Herr Halm hat in einer ersten Reihe die Klaviersonaten Beethovens behandelt und wird nunmehr über das Musikdrama Wagners sprechen. Dazu werden auf dem Klaviere Beispiele gegeben; das „Rheingold" soll ganz gespielt werden.

Gegen dies Programm oder, besser gesagt, gegen die Art, wie in Ulm grundsätzlich an die Lösung der Frage herangetreten wird, kann ich nur schwere Bedenken äußern. Sie werden durch einen mir gleichfalls freundlichst zugeschickten Aufsatz *Halms* (a. a. O., 2. Jahrgang, Heft 4, Juli 1912, S. 124ff.) nicht nur nicht zerstreut, sondern wesentlich verstärkt. Halm bietet in ihm den Gedankengang der Einleitung seiner Beethoven-Vorträge. Mit ihrer Kritik will ich mich hier im einzelnen nicht abgeben. Das aber behaupte ich: hat der Verfasser auch nur annähernd so gesprochen, wie er schreibt, so war die große Mehrzahl der jugendlichen Hörer ohne Zweifel nicht in der Lage, ihm zu folgen, da der Redner mit Begriffen operierte, die dem Laien nur ihrem Klange, nicht ihrem Wesen nach vertraut sind und da ferner und in erster Linie das, was voranstehen sollte, völlig außer acht gelassen wird. Warum uns z. B. die Fugenform ferner stehe als die der Sonate — das allein schon setzt eine Menge von Einzelkenntnissen voraus, die junge Leute ganz gewiß nicht haben und die auch nicht einmal im Besitze vieler Durchschnittsmusiker sind.

Um was es sich handelt, sei hier nochmals mit allem Nachdrucke betont: es handelt sich zunächst nicht um Heroenkult irgendwelcher Art, vielmehr darum, in der Schule, soweit sie allgemeine Bildungsanstalt ist, die Kunst in Zusammenhang mit der allgemeinen Kulturentwicklung zu setzen, durch Betrachtung von Parallelerscheinungen das Verständnis für die gemeinsame geistige Sphäre der Kulturarbeit einer Zeit zu fördern. Die Höhepunkte ergeben sich dann ganz von selbst. Werden sie gesondert betrachtet, so bietet das, wie sich auch hier wieder zeigt, die große Gefahr, daß die Betrachtung des Anstiegs zu ihnen allzu schlecht wegkommt.

Halm schreibt Seite 126 wörtlich: „Unter einer klassischen Periode verstehen wir ein Zeitalter, das ein Schaffen von einer im wesentlichen ungestörten Einheitlichkeit, ein Gesamtbild von Besitz und ruhig tüchtigem Verwalten des Besitzes aufweist; nicht Sturm und Drang des Eroberns, sondern gesichertes Haben und wie selbstverständliches Mehren ist sein Zeichen. Insofern bieten Haydn und Mozart zwar den äußeren Anblick der Klassiker, aber ihr Sichhaben ist klassischer als ihr Tun, und Beethoven, als ein neu und gewaltiger erstandener Phil. Emanuel Bach, begründet erst die Kultur der Sonate. Er tritt auf wie das mahnende Gewissen unter den Klassikern. . . ." Eine Kritik dieser Anschauungen kann und will ich hier nicht geben; sie würde selbstredend in einer energischen Abwehr gipfeln und positive Werte statt der Phrase fordern. Ich frage nur ganz kurz: wird ein jugendlich unbesonnener und ungeschulter Kopf aus den angeführten Sätzen etwas anderes entnehmen als dies: „Haydn und Mozart sind überlebte Gesellen, die zu Unrecht ‚Klassiker' genannt werden?" Und das in einer Zeit, die nach einer frohmachenden Kunst, wie sie die beiden geschaffen haben, geradezu schreit!

Wenn also Herr Dr. Wyneken triumphierend betont, die ganze Frage sei in Ulm schon gelöst, so äußere ich dazu ein ganz beträchtliches Maß von Zweifeln. Die gute Absicht der Ulmer zu verkennen, wäre töricht; die Ausführung des Planes kann aber nicht anders als grundsätzlich verkehrt bezeichnet werden. Begeisterung ist eine herrliche Sache, aber Besonnenheit und klare Erkenntnis des Zieles sollen sie in die rechte Bahn leiten.

---

# Ernst Naumann.

**Ein Gedenkblatt von MEIER-WÖHRDEN.**

IN jenem berühmten Aufsatze vom Oktober 1853, in dem Robert Schumann mit wahrhaft prophetischer Begeisterung auf Johannes Brahms hinwies als einen Auserwählten im Reiche der Tonkunst, zählte er in einer Fußnote noch zwölf jüngere Talente auf, von denen er sich für die Zukunft der Musik etwas versprach. Wie sehr Schumann in bezug auf Brahms richtig geurteilt, braucht nicht weiter erörtert zu werden. Die Namen jener Zwölf dagegen sind zwar alle im Lexikon zu finden, aber allgemein bekannt ist von ihnen kaum noch die Hälfte. Der einzige, der Weltruf erlangt hat, Joseph Joachim, verdankt dies seinem Violinspiel, nicht seinen Kompositionen, die nur wenige kennen. Hat nun Schumann sich tatsächlich so vergriffen, daß er nur Scheingrößen herzählte? Keineswegs! Im einzelnen nachzuweisen, wie die Kunst vielfach andere Wege ging als Schumann glaubte, ist eine Arbeit für sich. Hier soll nur von dem Jüngsten der von ihm Genannten berichtet werden, der auch als letzter diese Welt verlassen hat: von Ernst Naumann.

Ernst Naumann ist ebenso wie sein Vetter, der Komponist und Musikschriftsteller Emil Naumann, mit dem er oft verwechselt wird, ein Enkel des berühmten Dresdener Kapellmeisters Johann Gottlieb Naumann. Er wurde geboren am 15. August 1832 in Freiberg in Sachsen, wo sein Vater, der Geheime Bergrat und Professor Karl Friedrich Naumann, Lehrer an der Bergakademie war. Die Musik wurde in der Familie Naumann mit Leidenschaft getrieben. Obgleich auch der kleine Ernst außergewöhnliche musikalische Befähigung bei der Unterweisung im Klavierspiel zeigte, die ihm seine ältere Schwester erteilte, dachte zunächst doch niemand daran, daß er in die Fußstapfen seines Großvaters treten könne. Als er 7 Jahre alt war, kam er mit dem nach Leipzig versetzten Vater in die Musikstadt an der Pleiße. Er besuchte hier das Nikolai-Gymnasium und begann nach bestandener Reifeprüfung an der Universität mathematische und philosophische Studien. Schon als Schüler hatte er sich durchaus ernsthaft mit Musik beschäftigt, wenn auch der Vater von einem späteren Studium der Kunst absolut nichts wissen wollte. Den privaten Unterricht nahm der Sohn auch als Student weiter. Seine Lehrer waren Moritz Hauptmann, der ihn besonders schätzte, Friedrich Richter, Ernst Wenzel und Herm. Langer. Bei den musikalischen Veranstaltungen im Elternhause, bei denen besonders das Streichquartett gepflegt wurde, spielte Ernst die Bratsche. Neben dem Klavier- und Violinspiel machte er aber auch theoretische Studien, die ihn schon früh zu ernsten, kompositorischen Arbeiten befähigten. Noch Gymnasiast schrieb er im Jahre 1851 ein Streichquartett, eine Arbeit, die in ihrer Erfindung wie in der Form eine solche Reife verrät, daß sie allein genügen würde, Schumanns Urteil zu rechtfertigen. Es folgten Phantasiestücke für Bratsche und Pianoforte, später als op. 5 bei Rieter-Biedermann erschienen. Sie zeigen eine geschickte Hand in der Verwertung hübscher Einfälle, in einigen tritt schon ein wesentlicher Charakterzug Naumanns deutlich hervor, sein gesunder Humor, der sich namentlich in der rhythmischen Gestaltung seiner Themen zeigt. Die Bratsche war sein Lieblingsinstrument geworden und ist es geblieben bis an sein Lebensende. Die Anteilnahme Schumanns an dem Schaffen Naumanns und seine Fürsprache erwirkten ihm die väterliche Einwilligung, die Musik zum Lebensberuf wählen zu dürfen. Daraufhin begab er sich für zwei Jahre nach Dresden, um

bei Johann Schneider vor allem gründliche Studien im Orgelspiel zu machen, kehrte dann aber ins Elternhaus nach Leipzig zurück zur Fortsetzung der Universitätsstudien. Zu ihrem Abschluß promovierte er im Jahre 1858 bei dem Mathematiker Drobisch mit der Arbeit „Ueber die verschiedenen Bestimmungen der Tonverhältnisse und die Bedeutung des pythagoreischen oder reinen Quintensystems für unsere heutige Musik.“ Der junge Doktor der Philosophie blieb zunächst in Leipzig, gab Musikstunden und komponierte nach Herzenslust. Inzwischen war schon eine ganze Reihe bedeutender Werke entstanden. Nach den bereits genannten Kompositionen schrieb Naumann zunächst ein Streichquartett in g moll, das uns heute als op. 9 in einer Umarbeitung vom Jahre 1866 vorliegt. Dieses Werk hat ihn, der nur langsam und sehr sorgfältig arbeitete, von allem, was er geschaffen, am längsten beschäftigt. In seinem Notizbuche, in das er mit seiner ungemein zierlichen Schrift genaue Angaben über alle seine Arbeiten eingetragen hat, steht von dem genannten Quartette die Bemerkung: „angefangen im Sept. 1851, beendigt den 7. Aug. 1852“ und auf der nächsten Seite „umgearbeitet und verbessert. Sommer 1866, Schluß 24. März 67.“ Also 16 Jahre währte es, bis das Werk von ihm als fertig angesehen wurde. Da es trotz seiner Vorliebe für das Streichquartett das einzige von ihm veröffentlichte geblieben ist, mag es hier etwas ausführlicher besprochen werden, um so mehr, als dies Werk wahrlich genügt, seinen Schöpfer als ein vollwertiges Glied in die Reihe der Quartettkomponisten zu stellen. Der erste Satz hat eine langsamer gehaltene Einleitung, die anmutet, wie das Gespräch von vier Freunden, die sich schließlich zu gemeinsamer Fahrt vereinen. Immer deutlicher taucht das Hauptthema des Allegro mit seinen kühnen Dezimensprüngen auf, bis es zur vollen Herrschaft gelangt. Der Gegensatz zwischen dem scharfen Rhythmus dieses Themas und dem weichen Schmelz des Seitensatzes gibt dem ganzen Satze sein Gepräge. Nach den Aufregungen der Durchführung kehrt noch einmal ein Teil der Einleitung wieder, wie ein kurzes Besinnen, dann geht es frisch weiter bis zu den auch am Schlusse des ersten Teiles auftretenden Fermaten, um danach mit einer nochmaligen scharfen Betonung des Hauptthemas fest abzuschließen. Der zweite Satz ist ein breit angelegtes Scherzo; in prägnanten Rhythmen wogt das Spiel auf und ab oder steigert sich in neckischem Zwiegespräch zwischen Primgeige und Bratsche zu scharfen Akzenten; zu ruhigem Aufatmen kommt der Hörer erst im weichen Mittelsatze, um sich dann noch einmal an dem wogenden Spiel zu erfreuen. Die Höhe des ganzen Werkes bringt der dritte, langsame Satz. Hier ist eine Breite der Melodie, eine Freiheit der Stimmführung und bei aller Kunst des Kontrapunktes ein Wohllaut, wie sie nur ein wahrhaft Berufener zu geben vermag. Das Finale wird beherrscht von rhythmisch scharf hervortretenden Themen, die von fast burlesk heiteren Seitensätzen unterbrochen werden. Dieser Wechsel, wie einzelne harmonische Wendungen und kühne Steigerungen, fesseln den Hörer bis zu dem frisch bewegten Schlusse hin. Das Quartett ist bei Breitkopf & Härtel auch in einer vom Komponisten selber geschriebenen Bearbeitung für Klavier (vierhändig) erschienen.



KARL ERNST NAUMANN.

Von gleicher künstlerischer Durcharbeitung, wenn auch nicht immer zu solcher Höhe der Empfindung gelangend, ist die Bratschensonate, die als op. 1 gedruckt wurde, ferner das Streichtrio in D dur, op. 12 und das Streichquintett C dur, op. 6. Voll hohen melodischen Schwunges und teilweise köstlichen Humors ist das Trio für Pianoforte, Violine und Bratsche, op. 7, dessen Klavierpart zu Anfang dieses Jahres Max Reger spielte bei der Aufführung in dem akademischen Rosensaal in Jena, der langjährigen Wirkungsstätte Naumanns. An kleineren Stücken folgten denen für Bratsche und Klavier solche für Violine und später noch für Violoncello und Klavier, erschienen als op. 2 und op. 4. Die Bratschensonate wurde in den Mitteilungen der Verlagsfirma Breitkopf & Härtel als die erste überhaupt für Bratsche geschriebene bezeichnet. Naumann selber mochte sie auch dafür halten, da ihm eine von Joh. Nep. Hummel, der die Priorität zukommt, wohl nicht bekannt war.

Die Zeit des Wartens auf eine Lebensstellung sollte nicht lange dauern. Ein Freund und Gönner Naumanns, der Philosoph Hartenstein, hatte sich nach Aufgabe seiner Leipziger Professur in Jena, der kleinen Universitätsstadt an der Saale, zur Ruhe gesetzt. Als nun im Sommer des Jahres 1860 der dortige akademische Musikdirektor Wilhelm Stade, dessen Name durch das Lied „Auf den Bergen die Burgen“ für immer mit Jena verknüpft ist, einem Rufe nach Altenburg folgte, lenkte Hartenstein die Aufmerksamkeit der maßgebenden Jenaer Kreise auf seinen jungen Leipziger Freund, und dieser wurde nun akademischer Musikdirektor und Stadtorganist. In dieser Stellung ist er geblieben, solange er schaffen konnte, trotz der Enge der Verhältnisse und trotz geringer Besoldung. Zweimal nur stand er nahe davor, nach Leipzig zu kommen. Nach dem Tode Friedrich Richters wurde er für das Thomaskantorat in Aussicht genommen, das aber schließlich dem zehn Jahre älteren Rust übertragen wurde. Etwas später wurde ihm die Organistenstelle an der Petrikirche angeboten, jedoch rieten dem damals gerade körperlich vorübergehend Leidenden seine ärztlichen Freunde dringend von der Uebersiedelung nach Leipzig ab. Er lehnte darum diesen Ruf ab und blieb in Jena. Seinem Wesen, dem alles lärmende Treiben und alles Paradieren zuwider war, sagte gerade das stille Gelehrtenstädtchen zu, das erst ein halbes Menschenalter nach seiner Uebersiedelung an den Bahnverkehr angeschlossen wurde und dessen immer noch andauerndes ungewöhnliches Aufblühen erst nach der Errichtung der Karl-Zeiß-Stiftung durch Ernst Abbe einsetzte.

Naumann hatte in Jena vor allem Zeit und Muße für seine eigenen Arbeiten. Seine amtliche Tätigkeit bestand in der Leitung der akademischen Konzerte, in der Unterweisung der Studenten der Theologie im liturgischen Gesange und in dem Organistendienst sowohl an der Kollegien- (Universitäts-) wie Stadtkirche. Außerdem leitete er noch mehrere Chöre, durch deren Zusammenfassung die Aufführung größerer Chorwerke ermöglicht wurde. Musikalische Anregung bot das nahe Weimar, wo anfangs noch Liszt den Taktstock schwang. Freie Tage benutzte Naumann gerne dazu, das Elternhaus in Leipzig aufzusuchen, um dort in gewohnter Weise im Streichquartett mitzuspielen. Auch begleitete er den Vater auf kleineren und größeren Reisen, geognostischen Exkursionen, die ihn bis in die Alpen und nach Frankreich hinein führten. In Jena selber fand sich erst in späteren Jahren Gelegenheit, mit tüchtigen Dilettanten regelmäßig Kammermusik zu spielen. Das Quartettspiel blieb bis zuletzt Naumanns höchste Freude. Bis ins Greisenalter hinein bewahrte er sich eine erstaunliche Spielfreudigkeit. Rein menschlich fand er dagegen in Jena sehr bald engeren Anschluß zunächst in dem gastfreien Hause Hartensteins, dann am sogen. Bärentische. Noch heute speisen die unverheirateten Dozenten zumeist in dem durch Luther und Bismarck berühmt gewordenen Gasthofe „Zum schwarzen Bären“. Damals waren es fast ausschließlich Mediziner und Naturwissenschaftler, die sich am Bärentische zusammenfanden. Auch Ernst Häckel war dabei, dem Naumann persönlich nahetrat. Aber alle hießen den jungen Musiker, dem es an Interesse für die Naturwissenschaften nicht fehlte, als belebendes Element gewiß willkommen, um so mehr, als er der liebenswürdigste Gesellschafter war, der, einmal warm geworden, mit Humor plaudern konnte, dem vor allem stets ein schlagendes Witzwort zu Gebote stand, das aber niemals verletzend wirkte. So war er wie geschaffen für die einfachen geselligen Kreise in dem kleinen Jena.

Von den in den 60er Jahren entstandenen Werken Naumanns sind zu nennen: fünf Impromptus für Klavier zu vier Händen, ein zweites Streichquintett (allerdings erst 1873 vollendet) und die Serenade für Streich- und Blasinstrumente (Nonett), ein ungemein frisches und farbenprächtiges Werk, das Naumanns Fähigkeit zu charakteristi-

scher und klanglicher Verwertung der einzelnen Instrumente in überraschender Weise kundtut. Beim Anhören dieses Stückes muß man sich immer wieder wundern, daß er seine Kraft niemals an einem symphonischen Werke für großes Orchester versucht hat. Freilich die Orchesterverhältnisse in Jena waren nicht geeignet, in dieser Beziehung anregend zu wirken. Die Stadtkapelle setzte sich wie in den meisten kleinen Orten, in denen nicht fürstliche Munifizenz für Besseres sorgte, aus einigen Gehilfen und vielen Lehrlingen zusammen und mußte für die akademischen Konzerte ergänzt werden durch Dilettanten und durch Hofmusiker von Weimar oder Rudolstadt. Meist war dann nur eine Gesamtprobe möglich. Naumann scheute aber keine Mühen der Proben und sorgfältigster Einzelvorbereitung. So hat er, bis er den Taktstock hinlegte, immer in Anbetracht der Verhältnisse gute Konzerte herausgebracht, mochte im einzelnen auch einmal etwas mißlingen. Es fehlte Naumann durchaus nicht an der nötigen Energie und an Organisationstalent, um die Orchesterverhältnisse zu bessern, aber die Stadt war noch zu klein und letztlich in der Universitätsstadt auch nicht genug Begeisterung für die Kunst, um die nicht geringen Mittel für ein eigenes, leistungsfähiges Orchester aufzubringen. Als Jena dann wuchs und schon eine Besserung hätte angebahnt werden können, da war Naumann bereits zu alt geworden und zu sehr in musikphilologische Arbeiten hineingekommen. Er suchte mit dem Vorhandenen das Mögliche zu leisten, ohne hindern zu können, daß das vielfach als ein Zurückbleiben gegen die Verhältnisse in den nahen Kunstorten ringsum empfunden wurde. In den ersten Jahren seiner Tätigkeit und später erzielte er aber große Erfolge nicht nur in Jena, sondern auch auswärts. So trug bei dem von Liszt im Jahre 1865 veranstalteten großen Thüringer Sängerfeste in Weimar die Jenaer Liedertafel unter seiner Leitung den ersten Preis davon. Die Jenaer Konzerte lockten immer viele auswärtige Besucher an, namentlich auch von Weimar.

Als rührigstes Mitglied der akademischen Konzertkommission arbeitete mit ihm zusammen der als Liszt-Freund bekannte Geheimrat Dr. Karl Gille. Dieser hatte die Leitung des Geschäftlichen in den Händen und war besonders eifrig in der Heranziehung solistischer Kräfte, wobei ihm seine intimen Beziehungen zu den Kreisen um Liszt zu statten kamen. Infolge dieser Freundschaft mit Liszt erlebte nicht nur manches Lisztsche Werk in Jena seine Erstaufführung, der Meister kam auch selber häufig von Weimar herüber, und viele seiner namhaftesten Schüler spielten in den akademischen Konzerten. Bei der Verschiedenheit des Charakters wie des öffentlichen Auftretens von Naumann und Gille hatte man vielfach den Eindruck, als sei nicht der Musiker sondern der Dilettant der eigentliche Leiter des Musiklebens in Jena. Dem bescheidenen Künstler lag im Bewußtsein seiner inneren Würde nichts an dem äußeren Beifall, wie er es auch nicht verstand, der Anwalt seiner eigenen Werke zu sein. Denen, die glaubten, Dr. Gille sei die treibende Kraft im Musikleben Jenas gewesen, mochte es aber doch zu denken geben, daß trotz seines eifrigen Eintretens für Liszt und die Neudeutschen diese Kunstrichtung in Jena keinen Boden gewann, daß Jena im Gegenteil bis ins 20. Jahrhundert hinein mit Recht für eine Hochburg der klassischen Musik galt, wußten doch die hier auftretenden Künstler meist recht gut, daß sie am meisten Aussicht auf Erfolg hatten mit einem Werke von Mozart. Naumann lebte durchaus in der Musik der Klassiker und Romantiker. Zu Richard Wagner fand er keine innere Stellung; er schätzte ihn allerdings als Meister des Orchesters. Stücke von Wagner und neuerer Meister konnten ohnehin in Jena nur selten in die Programme aufgenommen werden wegen der mangelhaften Orchesterverhältnisse. Das wurde erst in etwas anders, als, namentlich nach der Verlegung der Konzerte in den großen Volkshaussaal, Herbst 1903, das ganze Programm vielfach von auswärtigen Kapellen ausgeführt wurde.

Im Jahre 1870 verlobte sich Naumann mit Anna Schirmeister, Tochter eines Landwirts aus der Mark. Die Hochzeit wurde noch während der Kriegszeit im „Bären" gefeiert. Von Weimar waren dazu einige Freunde herübergekommen, die im Verein mit Mitgliedern der Singakademie unter der Leitung des Komponisten ein von Eduard Lassen geschriebenes Singspiel aufführten. Nun galt es, Haus zu halten und ans Verdienen zu denken; denn die Einkünfte, die bis dahin für den Junggesellen vollkommen ausgereicht hatten, waren für eine wachsende Familie etwas knapp. Naumann mußte Stunden geben und statt Kompositionen zu schreiben, die nichts einbrachten, an andere Arbeiten denken. Namentlich für die Firma Breitkopf & Härtel hat er von nun an mit wahrem Bienenfleiße Klavierauszüge und Klavierarrangements von Werken der Klassiker eingerichtet. Sein Verzeichnis auch dieser Arbeiten zählt eine lange Reihe von Händel, Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Schumann her. So kam es auch, daß er nach der Abdankung von Rust mit zur Redaktion der großen Bach-Ausgabe berufen wurde, an deren Durchführung und Abschluß er einen hervorragenden Anteil nahm. Gleichzeitig erschien von ihm die Bearbeitung sämtlicher Bachschen Orgelwerke für den praktischen Gebrauch. Neben diesen Arbeiten blieb selbstverständlich weder genügende Zeit noch Muße zu eigenem künstlerischen Schaffen. Außer kleineren Sachen ist denn auch nur noch ein Pastorale für kleines Orchester entstanden, ein in seiner natürlichen Anmut wahrhaft entzückendes Werk. — Naumanns Schüler waren fast ausschließlich Dilettanten. Unter den wenigen Musikern, die ihm den besten Teil ihrer Ausbildung verdankten, ist in erster Linie Paul Meder zu nennen, der später als geschätzter Organist in Hamburg wirkte. In Jena vertrat er seinen verehrten Lehrer, dem durch die schwere Mechanik der alten Stadtkirchenorgel die Finger etwas steif geworden, jahrelang bei den Begleitungen in den akademischen Konzerten. Naumann hatte, wie schon angedeutet, mit seinen Konzerten einen immer schwereren Stand, als mit dem Wachsen der Stadt die Ansprüche stiegen, aber die zur Verfügung stehenden Kräfte die gleichen blieben. Er überließ daher die Konzerte immer mehr fremden Kapellen und Solisten. Die Chorkonzerte gab er mit der Jahrhundertwende auf, da es ihm infolge der Neugründungen von Chorvereinen unmöglich wurde, die notwendigen Kräfte zusammenzubringen. Bei der Jahrhundertfeier von Schillers Todestage hat er dann noch einmal wieder eine wohlgelungene Choraufführung geleitet. Im nächsten Jahre trat der 74-Jährige von seinen Aemtern zurück. 46 Jahre hatte er in Amt und Würden gestanden. Und wenn auch die Verhältnisse vielfach über ihn hinausgewachsen waren, der praktische Musiker mehr und mehr zum stillen Gelehrten geworden, so sahen ihn seine Freunde doch ungern scheiden; man war so an seine zurückhaltende, vornehme Art gewöhnt, die in unserer Zeit so selten geworden ist. Sein Rücktritt vollzog sich in aller Stille; an den sonst bei dergleichen Anlässen üblichen Fackelzug oder sonstigem dachte überhaupt kein Mensch. Die einzige bemerkenswerte öffentliche Auszeichnung, die ihm in seiner langen Amtstätigkeit zuteil wurde, war die Verleihung des Professortitels im Jahre 1876 durch den Großherzog von Weimar. Die akademische Konzertkommission ernannte ihn bei seinem Rücktritte zu ihrem Ehrenmitgliede.

Ruhe gab es aber für den an rastloses Schaffen Gewöhnten keineswegs. Es ist bezeichnend, daß er zunächst auf seine allererste größere Arbeit zurückgriff, daß er das im Jahre 1851 von ihm geschriebene Streichquartett in d moll nochmals durcharbeitete. Es wäre sehr zu wünschen, daß das Werk in dieser neuen Fassung der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht würde. Mit wahrem Feuereifer ging der Greis dann an die Arbeit, als ihm die Aufgabe übertragen wurde, für die große Haydn-Gesamtausgabe die 83 Streichquartette zu bearbeiten. Nahezu ununterbrochen ist er die letzten vier Jahre seines Lebens daran tätig gewesen. Er hoffte, daß die Kräfte noch ausreichen würden, die Arbeit zu Ende zu führen. Er war ja auch der gegebene Mann dafür, der gründliche Kenner der gesamten Quartettliteratur, der gewissenhafte Forscher und der Praktiker, dem das Quartettspiel ein Genuß blieb bis zuletzt. Am Ende des Jahres 1908 war er halb fertig . Leider ging ihm von da an das Material immer spärlicher zu; man war noch auf der Sucht nach Originalhandschriften. Auch schien der durch Joachims Tod eingetretene Wechsel in der Leitung zu anderen Grundsätzen für die Herausgabe zu führen. Trotzdem arbeitete Naumann, bis ihm der Tod die Feder aus der Hand nahm. 53 von den Quartetten liegen in seiner Bearbeitung stichfertig vor. Hoffentlich gelingt es, die rechte Kraft zu finden, um diese dringend notwendige Arbeit im Sinne Naumanns zu Ende zu führen.

In der Nacht vom 14. zum 15. Dezember 1910 überfiel den bis dahin noch Rüstigen ein leichtes Unwohlsein, der Vorbote des schmerzlos eintretenden Endes. Damit war der letzte der von Schumann einst Genannten aus dem Leben geschieden.

Wenn wir sein Lebenswerk überblicken, so erscheint das eigene Schaffen hinter dem, was er an gründlichen Bearbeitungen älterer Meister geliefert hat, zu verschwinden. Und doch genügen die wenigen Werke, die seine Muse uns beschert hat, völlig, ihn als einen Eigengearteten zu erkennen. Gewiß verleugnen die Kinder seiner Kunst nicht den Charakter ihrer Zeit, aber es wäre gänzlich verfehlt, Naumann einfach als einen Nachahmer oder Nachempfinder Schumanns hinzustellen. Davon wird sich jeder überzeugen können, der eins seiner Werke einmal gründlich prüft. Wenn diese Zeilen dazu beitragen sollten, daß hier und da häufiger ein Stück von Ernst Naumann gespielt wird, so ist ihr hauptsächlichster Zweck erfüllt. Viele Freunde der Kammermusik werden sich wohl wundern, daß ihnen dieser Schatz so gut wie fremd bleiben konnte. Zum Schluß sei hier noch eine Zusammenstellung der von Naumann erschienenen Werke geboten: op. 1, Sonate für Bratsche und Klavier (Breitkopf & Härtel); op. 2, Stücke für Violine und Klavier (Rieter-Biedermann); op. 3, Fünf Lieder von Eichendorff für eine Singstimme und Klavier (R.-B.); op. 4, Phantasie-

stücke für Violoncello und Klavier (R.-B.); op. 5, Phantasiestücke für Bratsche und Klavier (R.-B.); op. 6, Quintett für Streichinstrumente, C dur, (R.-B.); op. 7, Trio für Klavier, Violine und Viola (Br. & H.); op. 8, 5 Impromptus à 4 M. (R.-B.); op. 9, Streichquartett g moll (Br. & H.); op. 10, Serenade für 9 Streich- und Blasinstrumente (R.-B.); op. 11, Lieder für Männerchor (Kistner); op. 12, Streichtrio D dur (Br. & H.); op. 13, II. Quintett für Streichinstrumente Es dur (Br. & H.); op. 14, Salvum fac regem, vierstimmiger Männerchor (Br. & H.); op. 15, Drei Lieder für eine Singstimme und Klavier (R.-B.); op. 16, Pastorale für kleines Orchester (Br. & H.).

# Vom Steiermärkischen Musikverein in Graz.

IN Heft 6 und 7 dieses Jahrganges haben wir von der Stellungnahme der musikpädagogischen Verbände Oesterreichs, Deutschlands und der Schweiz zu den Zuständen im *„Steiermärkischen Musikvereine"* in Graz berichtet. Zur näheren Beleuchtung der Sachlage wird uns mitgeteilt: „Der im Jahre 1815 gegründete Steierm. Musikverein ist der älteste und verdienstreichste musikalische Verein der grünen Mark. Er zählte Beethoven zu seinem Ehrenmitgliede und rühmt sich der Widmung der h moll-Symphonie eines Franz Schubert. Durch Jahrzehnte war der Verein der Brennpunkt des musikalischen Lebens: Seine satzungsgemäßen Orchesterkonzerte gaben lebhafte Anregungen und in der Vereinsschule wurden ungezählte heimische Talente zu namhaften Künstlern herangebildet. Seit etwa 20 Jahren legte er, von den maßgebenden öffentlichen Stellen unterstützt, sein Schwergewicht auf die Schule. Doch schon seit langem machten sich, wie eine Alterserscheinung, im Schoße des Vereinspräsidiums unliebsame Strömungen bemerkbar: ein Großteil der künstlerischen Leiter — der Reihe nach waren es Dr. *W. Mayer* (Remy), *Ferdinand Thieriot*, Dr. *Karl Muck*, Dr. *Wilhelm Kienzl*, *Karl Pohlig*, *E. W. Degner*, *Richard Wickenhauser*, *Hans Rosensteiner* — hatte unter einem wenig taktvollen Regime des Präsidiums zu leiden, und einzelne dieser Künstler verließen brüskiert ihren Posten. Und dabei bezahlte der Verein seine künstlerischen Kräfte, die ohne Definitivum und ohne Dekret angestellt wurden, mit wahren Hungerlöhnen. So erhielt z. B. der Lehrer für Orgelspiel für wöchentlich fünf Unterrichtsstunden ein M o n a t s g e h a l t von 34 K 10 h. Dazu verlangte man von ihm die unentgeltliche Veranstaltung von m o n a t l i c h zwei öffentlichen Orgelkonzerten, bei denen die Festsetzung der aufzuführenden Werke (dem nunmehrigen artistischen Direktor Dr. *Roderich v. Mojsisovics*) überlassen blieb! Wenig Sympathien erwarb sich der Musikverein auch durch seine unfreundliche Stellungnahme gegen alle zur Besserung der mißlichen Orchesterverhältnisse gerichteten Bestrebungen (städtisches Orchester unter M. Spörr, Grazer Orchesterverein, Deutscher Konzertverein), obwohl er selbst für die Pflege der Symphoniemusik eine äußerst geringe Tätigkeit entfaltete. Die Mißstimmung gegen den Verein wuchs, als im Jahre 1911 der genannte artistische Direktor Dr. *v. Mojsisovics* im Einvernehmen mit dem Direktionsmitgliede Dr. *Heinrich Potpeschnig* Neuerungen anstrebte, die den Lehrkräften erhöhte Pflichten ohne erhöhte Entschädigungen auferlegten. Oel ins Feuer wurde endlich gegossen, als mit 1. Juli 1912 fünf Lehrkräfte, die durch viele Jahre ihre Pflicht treu und tadellos versehen hatten, gekündigt wurden. Zugleich erließ die Direktion strenge Schulvorschriften, die direkt gegen die Privat-Musiklehrerschaft der Stadt gerichtet waren. Damit war das Maß voll, und die musikpädagogischen Verbände sahen sich veranlaßt, gegen alle diese Vorfälle und Zustände Stellung zu nehmen und den „Steierm. Musikverein" in Verruf zu erklären. Durch die öffentliche Presse gedrängt, sah sich das Präsidium des Vereins gezwungen Aufklärung zu geben. Es veröffentlichte am 24. Dezember 1912 (ein Weihnachtsangebinde für seine entlassenen Lehrkräfte!) eine Erklärung, in der es hieß, daß jene Kündigung erfolgte, „weil diese Lehrkräfte den erhöhten Anforderungen, welche die Schulleitung im Hinblicke auf die künstlerisch-pädagogische Weiterentwicklung der Schule zu stellen verpflichtet ist, seit Jahren nicht mehr voll entsprachen." Die vom Präsidenten Dr. *von Kaiserfeld* gezeichnete Erklärung, deren Ton unangenehm berührte, entsprach jedoch durchaus nicht den Tatsachen, zumal weder die angezogene Einteilung der Lehrkräfte, noch deren Qualifikation zutraf. So konnte einer der fünf Entlassenen, Chordirektor *Alois Kofler*, zum Schutze seiner zu Unrecht angegriffenen künstlerischen Ehre im „Grazer Tagblatte" vom 28. Dezember 1912 erklären, daß ihm im August 1912, als er dem Lehrkörper des Musikvereins nicht mehr angehörte, die artistische Direktorstelle am Philharmonischen Vereine in Marburg angeboten wurde. Und zwar durch die warme Empfehlung des S c h u l r e f e r e n t e n des Steierm. Musikvereines Prof. *Rudolf Casper*! Das Vereinspräsidium widersprach also dem Urteile des eigenen, gewiß maßgebenden Schulreferenten! Aus all diesen Vorfällen ist zu schließen, daß es im Direktorium des Vereines an Besonnenheit und Takt mangelt. Die Vereinsleitung, die an sich aus sehr ehrenwerten Männern besteht, scheint ihren Aufgaben nicht mehr gewachsen zu sein. Schon vor Jahren nannte sie ein heute in Wien an hervorragender Stelle wirkender Dirigent das „Dilettantenhippodrom". Er hatte leider recht. Und so gibt es im Interesse der heimischen musikalischen Erziehung nur einen Wunsch: „Die V e r s t a a t l i c h u n g des Steiermärkischen Musikvereins"! *—ch.*

# Berliner Kaleidoskop.

### Von H. W. DRABER.

IN das Berliner Konzertwesen ist seit Beginn dieser Saison unverkennbar neues Leben gekommen. Man braucht nur die Sonntagsanzeigen in die Hand zu nehmen, um an der Art, wie jetzt inseriert wird, sehen zu können, daß eine die Energien erhöhende Konkurrenz vorhanden ist. Diese Quelle des Wettbewerbes ist ein seit vorigem Winter bestehendes Konzertbureau. Ich habe in meinen früheren Berichten stets erkennen lassen, daß in Berlin eine gewisse behagliche, nachtischschläfchenhafte Ruhe im Konzertleben herrschte, die nachgerade anfing, langweilig zu werden. Das Konzertbureau *Wolff* stand konkurrenzlos da, zeigte aus sich heraus wenig Initiative, vollbrachte seine Konzertarrangements mit zweifelsfreier Solidität und sicher funktionierender Bureauroutine, ließ keinerlei Spürsinn für andere Talente als die von Wunderkindern erkennen und würde auch wahrscheinlich kaum aus eigenen Mitteln einem ganz besonderen Talent den Weg in die große Welt gebahnt haben — was früher Hermann Wolff, der geniale Gründer der Firma, nicht verabsäumte. „Nur immer langsam voran ..." — ein im heutigen Berlin unmöglicher Wahlspruch für ein Geschäft könnte über der Türe des Hauses Flottwellstraße 1 stehen ... Da kam *Emil Gutmann*, der in München das Abgrasen der Konzertvermögenden viel zu weit getrieben hatte. Er kam und brachte eine ganze Tasche voll großer Unternehmungen mit: Mahlers „Achte"; vier Konzerte in Fürstenwalde des durch Intendanzspruch bis 1916 aus Berlin verbannten Weingartner; sechs große Symphoniekonzerte von Oskar Fried, der nicht mehr den krebsgängigen Gelüsten der Gesellschaft der Musikfreunde nachgeben wollte, darum ausschied und hier ein neues Betätigungsfeld gefunden hat; vier Busoni-Abende, die wieder, wie die vor einigen Jahren eingeschlafenen, hauptsächlich der neueren Produktion gewidmet sein sollen; und schließlich trat das Bureau noch für Arnold Schönberg sehr energisch ein, der die Förderung durch eine Konzertdirektion sehr wohl verdient. Doch ein ganz stattliches Eröffnungsprogramm! Zwar begann Gutmann mit einer so großzügigen Reklame, daß alte, noch nicht ganz verstorbene Konzertsaalromantiker aus der Vor-Wolff-Zeit darüber Zeter und Mordio schrieen; aber wir haben jetzt den Beweis in Händen, daß eine kluge, zielbewußte Reklame unter allen Umständen in Berlin das Publikum heranzulocken vermag, solange — ihm Gutes und Bedeutendes geboten wird. Daran glaubte in diesen gesegneten Jahren der Freibillettepidemie schon fast niemand mehr. Fried macht weit extravagantere Programme als bei den Musikfreunden; trotzdem sind seine Konzerte doppelt so gut besucht als früher. Die Weingartner-Konzerte, zu denen man in Sturm und Nebel nach dem eine Stunde entfernten Fürstenwalde pilgerte, haben sich trotz des charakterlosen, mit Schießbude und Pfefferkuchenhäuschen geschmückten Tanzsaales, in dem sie stattfanden, und trotz der hohen Unkosten und der für Berliner Verhältnisse unerhört hohen Preise (von 15 M. [!] abwärts; Bahnfahrt dazu noch 5 M. extra) rentiert. Da darf man wohl von einem neuen Tempo und neuen Energien im Konzertleben sprechen.

Die Folge dieser Neubelebung ist natürlich die, daß eine große Anzahl Künstler zu der neuen Direktion läuft in dem Glauben, dort schneller Karriere machen zu können. Wenn das nur kein Irrtum ist! Aufsehenerregende Konzerte in einer Großstadt zu arrangieren ist eine andere Sache als Engagementsvermittlung nach Reichsstädten. In letzterer Hinsicht ist ein Erfolg im Sturm nicht zu holen. Dazu bedarf es lange und sorgfältig gepflegter Verbindungen. Die kann aber eine neue Direktion nicht so schnell schaffen wie die Künstler, die immer Ungeduldigen, erwarten. Schließlich laufen sie deshalb wieder zur alten Krippe zurück, die ja

meistens auch nur magere Futterschüttung gibt, aber doch wenigstens gelegentlich mal 'nen richtigen Happen. — Wir haben dieses Hinundherlaufen schon einmal hier erlebt, nämlich in den Jahren, wo das Konzertbureau *Salter* energische Vorstöße machte, die jedoch nach einigen Saisons wieder nachließen und jetzt nicht mehr zu verspüren sind. Ihr Künstler aber behaltet vor allen Dingen im Auge, daß der Konzertdirektor die Nebenperson und euer Können die Hauptsache ist. Dann werdet ihr auch unter den gegenwärtigen veränderten Berliner Verhältnissen zu eurem Rechte kommen ...

Und nun zur Musik selbst. *Richard Strauß*, der wieder an der Spitze der Königlichen Kapelle steht, mischt heuer munter Altes und Gegenwärtiges mit dem, was dazwischen liegt. Unter seinem Zauberstab lebt alles in wunderbar modernem Geiste auf. Beethoven, der in den letzten Jahren die Programme der Hofkapelle sehr stark beherrschte, tritt wieder etwas in den Hintergrund. Dafür haben Haydn („La Reine"), Mozart („Krönungskonzert", von *Waldemar Lütschg* sehr edel, künstlerisch und klangvoll gespielt; fünf entzückende „Deutsche Tänze" (darunter der mit dem amüsanten Leiertrio und der mit dem Schellengeläute und dem ulkigen Posthorn), Weber (Ouvertüren zu Freischütz und Euryanthe), Gluck (Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis) und Bach (Drittes Brandenburgisches Konzert in *W. Wolfrums* Bearbeitung) mehr Platz gefunden. Von den Neuklassikern fanden Gehör: Liszt (Préludes), Brahms (Zweite Symphonie) und Bruckner (Siebte Symphonie). Novitäten von *Scheinpflug* (Lustspielouvertüre), *Leo Blech* (eine bescheidene „Waldwanderung", die als Stimmungsbild gedacht, wahrscheinlich auf Anregungen aus dem Grunewald entstanden ist). Die eindrucksvollste Leistung Straußens aber war entschieden die Aufführung seines Don Quixotes, der von dem herrlichen Orchester mit einer geradezu aufregenden Virtuosität gespielt wurde. Bemerkenswert ist in diesem Jahre das Mitgehen des Publikums dieser Konzerte bei modernen Werken. Man muß es eben (um Nietzsche zu variieren) den Leuten so lange vorreden, bis sie's glauben — und das tut ja Strauß durch seine Kunst so nachdrücklich wie nur möglich. Bliebe er uns nur noch recht lange getreu! —

Bei *Hausegger* sieht es leider in diesem Winter nicht so gut aus, wie man erwartet hatte. Das Abonnement ist zwar größer, aber der Besuch läßt im ganzen doch zu wünschen übrig. Ich glaube, da müßte auch einmal wieder etwas mehr die Werbetrommel gerührt werden, und zwar nicht nur in Zeitungen und an Plakatsäulen, sondern auch in der musikalischen Gesellschaft. Kommt noch dazu, daß das Blüthner-Orchester einen Teil seiner besten Mitglieder an die Charlottenburger Oper verloren hat, und daß nun sehr viele neue, junge, zwar eifrige aber nicht genügend routinierte Leute darin sitzen: das beeinträchtigt die Qualität und erschwert Hausegger das Arbeiten sicherlich sehr. Immerhin ist es ihm gelungen, mindestens seine früheren Erfolge aufrecht zu erhalten und hervorragende Aufführungen der Klassiker und Modernen zu bieten, die ihren nachhaltigen Eindruck gemacht haben. An Novitäten gelangten hier zur Aufführung: *Paul Juons* etwas in Tschaikowskys Art lärmende „Wächterweise"; ein schlichtes, freundliches Konzertstück für Violine von *Van der Pals*, das *Gustav Havemann* zum Erfolg führte; *Cyrill Scotts* „Aubade", ein Imitationsstückchen neufranzösischer Harmonik; *Ernst Blochs* „L'hiver", ein recht reizvolles Stimmungsstück, und, von Alice Ripper gespielt, ein Klavierkonzert von *Halfdan Cleve*, einem jungen Norweger, der sich nicht uninteressant ausnimmt. Die für das zweite Konzert beabsichtigt gewesene Aufführung der Natursymphonie von Hausegger ist auf das demnächst stattfindende vierte Konzert verschoben worden. Schließlich sei noch zu diesen Konzerten bemerkt, daß eine etwas sorgfältigere Auswahl der Solisten den Besuch wahrscheinlich erhöhen würde.

Unter den Novitäten, die *Arthur Nikisch* aufführte, war *Walter Braunfels'* „Karnevals-Ouvertüre" zu E. T. A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla" das weitaus interessanteste Stück, das auch einen entschiedenen Erfolg hatte. *Richard Mandls* „Ouvertüre zu einem Gascognischen Ritterspiel" fand anfangs Interesse, verlor aber in seinem Verlauf fast alle Anziehungskraft und wurde nur schwach applaudiert. Ansonsten gab es in diesen Konzerten nur noch die übliche gut bürgerliche Musikkost im Allgemeingeschmack der Abonnenten der Philharmonischen Konzerte. Interessanter als die abgegriffenen Kompositionen waren die Solisten. *Ottilie Metzger* sang drei von Mahlers „Liedern eines fahrenden Gesellen" und die „Divinités du Styx"-Arie, auf deutsch — weil im Programmbuch nur der französische Text stand?? *Karl Friedberg* imponierte mit der ehrlichen, großzügigen Ausführung von Brahms' B dur-Konzert. *Willy Heß* trat zum ersten Male in diesen Konzerten auf und holte sich mit Joachims „Konzert in ungarischer Weise" einen großen, wohlverdienten Erfolg. Wie konnte die Leitung sich einen so prächtigen Geiger so lange entgehen lassen? Das ist einer von den Fällen, wo man fragt: warum mußte der und jener künstlerisch noch Unvermögende an diesem exponierten Platz erscheinen, wo doch so viele Würdigere weit eher ein Anrecht darauf haben? Ja, und warum mußte der kleine zwölfjährige *Jascha Heifez*, ein gottbegnadetes Wunderkind, aber doch nur ein solches, im Philharmonischen Konzert spielen? Fast die ganze Berliner Presse hat diesen Reklamevorstoß deutlich abgelehnt. Und warum mußte in einem dieser Konzerte eine von den überall dick annoncierten 100 Aufführungen der Schauspielouvertüre von *E. W. Korngold* geboten werden? Einem Stück, das ganz gewiß als technisch vermögende Arbeit eines Jungen von 14 Jahren erstaunlich ist, aber wo das, worüber man staunen muß, auch nur dem Musiker klar ist, der selbst weiß, wieviel Können nötig ist, um so wie Korngold mechanisch schreiben zu können. Denn als Musikstück wird dieses Werk, das mir in seinen Gedanken und Einfällen noch erheblich unselbständiger vorkommt als z. B. Korngolds zweite Klaviersonate, ebensowenig Erfolg haben, wie wenn Müller oder Schulze im Alter von 30 Jahren ein so konzentriertes Stück Epigonismus geliefert hätten. Korngold saß, seines Erfolges gewiß, an sichtbarer Stelle im I. Rang, und Nikisch verfehlte nicht, gleich beim ersten Händeklatschen mit großer Geste auf ihn zu weisen. Da muß man denn doch fragen: ist solche Art sensationelle Erfolgmacherei in so ernsten Konzerten, wie die Philharmonischen es sein wollen, am Platze? Ist das ihrer würdig? Ist es eines angesehenen Künstlers wie Nikisch würdig, fortgesetzt als musikalischer Impresario von Wunderkindern zu wirken, wo er es so sehr in der Hand hätte, ein paar wirkliche, der Reife nahe Künstler, die sein Interesse durch die Ehrlichkeit und Konsequenz ihres Arbeitens verdient haben, zu fördern? Will er, daß seine Aufführungen demnächst unter dem Titel „Wunderkinder-Show" glänzen sollen? ...

Soviel für heute!

---

# Unsere Künstler.

## Erna Denera.

Zu den beliebtesten, tüchtigsten und erprobtesten Mitgliedern der Berliner Hofoper gehört seit geraumer Zeit die jugendlich-dramatische Sängerin Frau Erna Denera. Die Künstlerin wurde in Polen auf einem Rittergute geboren. Ihre erste Kindheit verlebte sie auf dem Lande, um dann später mit ihren Eltern nach der schönen Bäderstadt Wiesbaden überzusiedeln. Frühzeitig zeigten sich bei der Kleinen unverkennbare Spuren einer starken musikalischen Begabung, und schon als fünfjähriges Kind setzte sie alle Welt durch ihr Klavierspiel in Erstaunen, ein Erbteil ihrer äußerst musikalischen Mutter. Später gesellte sich hierzu ein starkes Talent für Gesang, und im Alter von 15 Jahren war das Organ — ein großer, kräftiger Sopran — bereits vollentwickelt. Die Eltern zögerten nunmehr nicht länger, das Mädchen ausbilden zu lassen, und schickten es nach Karlsruhe zu Kammersänger Hermann Rosenberg, einem tüchtigen und erfahrenen Gesangsmeister, der das ihm anvertraute kostbare Material geschickt zu gestalten verstand. Im Konzertsaal begann Erna Denera ihre Karriere und erntete sogleich starken und aufmunternden Erfolg. Dennoch zog es die junge Künstlerin zur Betätigung auf der Bühne, und nachdem sie sich bei der von ihr hochverehrten Lilli Lehmann in Berlin Rat geholt und von dieser zu dem Schritt ermuntert worden war, vollzog sie den Uebergang zum Theater. Ein Probesingen vor dem Generalintendanten von Hülsen führte zu dem Resultat, daß Erna Denera im Mai 1906 auf der Kasseler Hofbühne als Senta debütierte und zwar sogleich mit entscheidendem Erfolg. Weitere Gastspiele in Kassel folgten alsbald, und im Februar 1907 wurde die Künstlerin dem Hoftheater in Wiesbaden verpflichtet, wo sie sich während ihres einjährigen Engagements großer Beliebtheit bei Publikum wie Presse zu erfreuen hatte. Aber schon hielt die Berliner Hofoper nach diesem ungewöhnlichen Talent Ausschau: im März 1908 gastierte die Denera dreimal in der Reichshauptstadt und wurde an der königlichen Bühne sofort auf fünf Jahre engagiert. —

Das Repertoire von Frau Denera umfaßt bis jetzt nicht übermäßig viel Partien: in erster Linie die jugendlichen Wagnerschen Frauengestalten wie Senta, Elisabeth, Elsa, Sieglinde und als reifere Rolle die Venus; hierzu kommen noch von Nicht-Wagnerschen Partien Iphigenie in Aulis, Elvira, Gräfin im „Figaro", Berta im „Prophet", Goldmarks Hermione und die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg im „Rosenkavalier" von Richard Strauß. Man sieht — kaum ein Dutzend Partien, aber wie sie Frau Denera sich zu eigen gemacht hat und diese Aufgaben bis ins kleinste Detail beherrscht, das ist das Bedeutungsvolle an dieser Künstlerin!

Unermüdlich hat sie an der Ausbildung und Vervollkommnung ihres Organs gearbeitet und genießt dafür heute die Genugtuung, daß ihr dieses niemals den Dienst versagt und allen ihren Intentionen willig gehorcht. Groß und kräftig hat sich die Stimme entwickelt und ihre ungewöhnliche Klangschönheit und ihr bestrickender Timbre bilden das Entzücken der Hörer. Als Darstellerin ist Frau Denera völlig Autodidakt: sie hat niemals dramatischen Unterricht genossen und alles lediglich aus sich selbst. Um so mehr muß man sich wundern über die edle Plastik ihrer Bewegungen, über die Größe und Eindringlichkeit, wie über das zwingende Temperament und die fortreißende Leidenschaftlichkeit ihres Spieles. Dennoch verfällt die Künstlerin niemals in Uebertreibungen, sondern läßt sich stets von der Macht und Ueberlegenheit ihres hohen Intellekts leiten. Alle diese hervorragenden Eigenschaften krönt noch eine letzte, für eine Bühnenkünstlerin sehr wesentliche: Frau Denera ist eine Schönheit ersten Ranges, verfügt über ein klassisch edles Profil und ein ausdrucksvolles Antlitz und Mienenspiel, das jede Regung widerzuspiegeln vermag, wie über eine geradezu ideale schlanke und hochgewachsene Bühnenfigur.

Auch als Konzertsängerin ist Frau Denera vielfach tätig. Ihre besondere Domäne sind Brahmssche Lieder, mit deren Interpretation sie ganz Hervorragendes leistet und deren Stil sie in selten vollkommener Weise meistert. **Carlos Droste †.**



ERNA DENERA.
Atelier Kaufhaus des Westens G. m. b. H., Berlin.

# Von der Münchner Hofoper.

UNTER den Bühnenkomponisten der Gegenwart zählt *Ermanno Wolf-Ferrari* zu den gefeiertsten. Seine Werke werden diesseits und jenseits des Ozeans an allen Theatern mit stets gleich großem Erfolge aufgeführt. Die neugierigen Frauen, Susannens Geheimnis, die vier Grobiane sind Schöpfungen, die vor allem durch die ihnen innewohnende reiche Musikalität bestechen und davon Zeugnis ablegen, einen wie herrlichen Besitz die musikalische Welt in Wolf-Ferrari, einer Oase in der Wüste vergleichbar, ihr eigen nennen darf. Ich für meine Person hege ganz besondere Sympathien für das reizende Intermezzo Susannens Geheimnis, worin der Komponist das Kunststück fertig gebracht hat, mit den denkbar einfachsten Mitteln — zwei singende Personen (eine stumme) und ein kleines Orchester, Handlung ein Nichts! — seine Hörer nahezu eine Stunde auf das geistreichste und musikalischste zu unterhalten. Heutzutage, in der Zeit der großen und kleinen Trommeln will das schon etwas bedeuten. Sein Kollege Puccini ist vielleicht raffinierter und origineller, jedenfalls nicht musikalischer. Mir erscheint die ehrliche Filigranarbeit Wolf-Ferraris, der jedoch durchaus nicht der große Zug fehlt, wertvoller, als der blendende al fresco-Stil Puccinis.

Als zweite Novität in dieser Saison brachte unsere Hofoper am 8. Dezember Wolf-Ferraris jüngstes Bühnenwerk „Der Schmuck der Madonna“ [1] heraus. Mit vollem Rechte nennt es der Komponist „Oper in drei Akten aus dem neapolitanischen Volksleben“. Ja, eine regelrechte, echt italienische Oper mit ihren Bestandteilen effektvoller Art, Chansons, Chören, Aufzügen, Musikbanda, Tänzen, Intermezzi, von denen das erste matt, das zweite überflüssig ist, wie früher Verdi u. a. sie geschrieben, hat Wolf-Ferrari in dieser Arbeit erstehen lassen. Seine musikalische Sprache zeigt freilich viel mehr Kultur und sie ist kunstvoller als die seines großen Vorgängers, dafür ist sie aber auch weniger urwüchsig, weniger vollblütig. Es ist Wein vom Posilipp gegen Capreser. Und noch andere Meister der romanischen Oper sind bei dieser Taufe Gevatter gestanden, ja, selbst Richard Wagner hat aus einiger Entfernung zugesehen. Nichts weniger als zu ihrem Nachteile. Man kann ruhig behaupten, das Werk gehöre zur neu-italienischen Richtung deutscher Schule. Leider hat der Komponist auf jedes Vorspiel verzichtet, wir werden sofort in medias res, in diesem Falle mitten in das spektakulöse neapolitanische Volksleben versetzt. Wer es kennt, wird zugeben müssen, daß es Wolf-Ferrari ausgezeichnet getroffen hat. Es zeigt sich in dieser ersten Szene bereits klar, daß ein bedeutender Musiker an der Arbeit ist, der die Gabe besitzt, aus dem Vollen heraus schaffen zu können, der sich nicht genügen lassen muß, mit kümmerlichen Motivchen, in ihrer Umkehrung, Verkleinerung und wie die schönen Verrenkungen heissen, die alles mögliche bedeuten sollen und als Surrogat für den fehlenden Einfall gelten müssen, ein ganzes dreiaktiges Bühnenwerk mehr oder weniger geistreich musikalisch zu illustrieren. Nein, die Oper Wolf-Ferraris ist von blühendem musikalischem Reichtum erfüllt, der auf den Hörer mächtig einwirkt und keine Langeweile aufkommen läßt. Das ist der Vorzug der musikreichen Oper vor der — geistreichen. Melodisch nicht immer ganz originell, eher eklektisch, aber von echtem dramatischem Geiste und Leben durchdrungen, steht Wolf-Ferrari stets der prägnante Ausdruck zu Gebote, wie er dem seelischen und dem szenischen Vorgange entspricht. In der Oede der modernen Sterilität erlebt der Kunstfreund hier die beglückende Freude, wahrhaft tief empfundene prächtige, manchmal geniale Musik genießen zu können. Und nicht nur in homöopathischen Dosen, sondern in vollen Zügen. Das ist auch der Schlüssel der großen Einschlagskraft des Werkes. Zur Steigerung des Affektes bedient sich Wolf-Ferrari wiederholt des gesprochenen Wortes an besonders leidenschaftlichen Stellen; vor ihm haben andere, wie Massenet, Mascagni in dieser Art schon gearbeitet. Diese contradictio legt die Frage nahe, ob die Oper in ihrer heutigen Gestalt sich nicht überlebt habe. Galt es bisher für die Aufgabe der Musik, da ganz besonders einzusetzen, wo das Wort versagt, so scheinen nun die Komponisten an der bezwingenden Macht Polyhymnias selbst in der Ekstase zweifeln zu sollen. Das wäre meines Erachtens ein übles Zeichen für die Grenzen der musikalischen Ausdrucksfähigkeit. In der Technik ist Wolf-Ferrari, wie er uns schon in seinen früheren Opernwerken bewiesen hat, souverän schaltender Meister. Als hervorragend gelungen möchte ich die Verwendung des neapolitanischen Volksliedes „Weh' mir, ein schwarzes Schicksal ist mein bitt'res Teil“ anführen. Es wirkt an dieser Stelle wundervoll. Weiter wäre zu nennen das große pompöse Finale des 1. Aktes, der Zwiegesang zwischen Gennaro und Carmela ebenda — wie angenehm berührt hat es mich, nach langer Zeit einmal wieder ein wirklich schönes Duett zu hören —, der am Schlusse der Oper als Sterbegesang Gennaros wiederkehrt, die Serenade Rafaeles „Oeffne du Holde“, schließlich der Schluß des zweiten Aktes; hier lugt allerdings ein kleiner Chopin auffallend herein. Mit dem Preise der bella Napoli und dem Madonnenmotiv schließt die Oper.

Leider geht in dem ohrenbetäubenden naturalistischen Getöse des ersten und dritten Aktes, wie es ja wohl dem Volksleben Neapels entspricht, ein gut Teil Feinheiten der Partitur verloren. Ganz prächtig, ohne gerade Ueberraschungen zu bringen, ist das Orchesterkolorit. Textlich — und nun komme ich zur wunden Stelle des Werkes — bietet der Schmuck der Madonna wenig Spannendes oder

[1] I giojelli della Madonna, Oper in drei Akten aus dem neapolitanischen Volksleben. Handlung und Musik von Ermanno **Wolf-Ferrari. Verse von C. Zangarini** und **E. Golisciani**, deutsch von Hans Liebstöckl. **Klavierauszug** im Verlage von Jos. Weinberger, **Leipzig. 18 M.**

gar Interessantes. Wie Hanslick (Giuseppe Verdi 1878) mitteilt, war Verdi in der Hauptsache der Autor seiner Textbücher. „Nicht nur wählte er immer selbst das Sujet zu seinen Opern, er entwarf auch das Szenarium und bezeichnete die Situationen und die Charaktere der Personen so genau, daß der Librettist nur seinen Angaben zu folgen und die Verse zu liefern hatte." Diesem Vorbilde glaubte Wolf-Ferrari es gleichtun zu sollen und erfand und entwarf selbst die Handlung seiner Oper, während die Verse gleich zwei Adepten, die Herren Zangarini und Golisciani ausführten. Maliella, ein sehr verliebtes Mädchen, ihr Bruder, der Schmied Gennaro, dessen weichlicher Charakter gar seltsam mit seinem Berufe kontrastiert, und Rafaele, Führer der Camorra und „Brecher der Herzen", bestreiten, wie bekannt, die bescheidene Handlung. Wie schon eingangs mitgeteilt, müssen alle möglichen abgebrauchten Ingredienzien der grand' opera: Aufzüge, Prozession, Tänze, sogar die Camorra herhalten, um das recht lahme Sujet aufzuputzen. Der selige Scribe hat solche Libretti zu Dutzenden verfertigt, nur besser, unterhaltender. Doch die schönen Tage von Portici sind leider zu Ende. Glücklicherweise entschädigt uns reichlich der Komponist dafür, was der Dichter vorenthielt.

Der Aufführung kann mit gutem Recht das höchste Lob zugesprochen werden, sie war ganz ausgezeichnet. In erster Linie glänzte Frl. *Perard-Petzl* durch die Wärme ihrer prächtigen Stimme, sowie den Geist und die Lebendigkeit ihrer Darstellung als echte Neapolitanerin. Hervorragend war die Regie des Herrn *Wirk*, der eine schwierige, jedoch dankbare Aufgabe bewundernswert löste. Herr *Meyrowitz*, der seinerzeit die Uraufführung des Werkes in Berlin geleitet hatte, darf das Verdienst für sich beanspruchen, ein ebenso gewiegter als begeisterter Vermittler der Partitur gewesen zu sein. Nur sollte er seine innere Bewegung nicht so äußerlich zeigen; um ein Wort Liszts zu gebrauchen, „Steuermann nicht Ruderknecht" sein. War die Aufnahme nach dem ersten Akte überraschend flau, so steigerte sich die Wärme des ausverkauften Hauses nach dem zweiten Akte und am Schlusse, so daß der anwesende Komponist verschiedenemale sich zeigen konnte. In Wirklichkeit darf von einem sehr großen Erfolge gesprochen werden. — Und trotz alledem erscheint mir Susannens Geheimnis wertvoller.

Wie schon kurz mitgeteilt, ist vom 1. Januar 1913 *Bruno Walter* vom k. k. Hoftheater in Wien unserer Oper als erster Kapellmeister verpflichtet worden. Ferner wird ab 1. Mai 1913 Herr *Otto Heß* vom Stadttheater in Aachen, ein Münchener Kind, als weiterer Kapellmeister in den Verband unseres Theaters treten. Diese beiden ersten Amtshandlungen des neuen Intendanten bedeuten insofern ein Programm, als er offenbar den festen Willen zeigt, die vorher nahezu unhaltbar gewordenen Zustände an dem seiner Leitung unterstellten Kunstinstitute zu sanieren. Möge die künstlerische Tätigkeit der beiden neueintretenden vortrefflichen Kräfte für unser Theater eine segensreiche werden! — Generalmusikdirektor *Franz v. Fischer* ist in den Ruhestand getreten. Der verdienstvolle Künstler, der namentlich als Wagner-Dirigent Ausgezeichnetes geboten, hat auf die äußeren Ehren einer Abschiedsvorstellung leider aus Gesundheitsrücksichten verzichten müssen. So bleibt nur übrig, ihm auch an dieser Stelle von Herzen zu danken für sein im Dienste der Kunst erfolgreiches langjähriges Wirken. Prof. **Heinrich Schwartz.**

## Aus dem Londoner Musikleben.

Die Promenadenkonzerte sind heuer erfolgreicher als je zuvor gewesen, eine angenehme Ueberraschung nach der lauen Sommersaison. Vielleicht werden in dem neuen Saal, der neben der Queenshall erstehen und 1500 Sitze haben soll, tägliche Orchesterkonzerte während der eigentlichen Konzertsaison gegeben. Immerhin muß man die Promenadenkonzerte des Queenshallorchesters im August, September und Oktober als die Vorbereitung und den Anfang des musikalischen Jahrs betrachten. Diesen Winter belebte sich die Saison gegen Ende November, aber die Lebhaftigkeit stieg nicht sehr hoch. Die Verminderung der Konzerte, wenn sie nicht weiter fortschreitet, ist sicherlich kein schlechtes Zeichen, zumal alle die großen und wichtigen Unternehmungen Bestand behielten und die Orchesterkonzerte gut besucht waren. Neuigkeiten gab es bisher genug, aber keine war von weittragender Bedeutung. *Schönbergs* Orchesterstücke kann man im besten Fall nur als kleines Feuerwerk betrachten. Es wurde gelacht und gezischt; eine kleine Minderheit spendete Beifall. Die Kritik schärfte die Federn zu witzigen Ausfällen meist nach eifrigem Suchen nach verborgenen tiefsinnigen Ideen und teilweise nach Anerkennung erfinderischer Orchesterbehandlung und harmonischer Keckheit. *Paul Juons* Konzert für Violine, Violoncell, Klavier und Orchester erfuhr eine ausgezeichnete Aufführung unter Sir *H. Wood's* Leitung. Die Solisten waren die Damen A. Jones, M. Hayward und M. Mukle. Es soll sich eine Kammermusikvereinigung gebildet haben zum Zweck der Förderung der Werke dieses Komponisten. Das Konzert weist schöne Einfälle und meisterliche Kunst auf. Eine piemontesische Suite von *Sinigaglia* und eine zweite romanische Rhapsodie von *Enesco* sprachen ob des volkstümlichen Inhalts und malerischer Einhüllung an. Dem Volksmäßigen neigen sich auch neuerdings die jungen Engländer stark zu. Etwas Großes im kleinen Rahmen ist aber noch nicht erschienen. Immerhin verspricht diese Richtung frohere Aussichten als der früher eingeschlagene Weg in die Nebelgründe alter Legenden oder extravaganter Phantasiegebilde. Das Klavierkonzert von *Delius*, brillant gespielt von Th. Szanto, hatte einen durchschlagenden Erfolg. Bewunderungswürdig war aufs neue die Zusammenstellung der täglichen Programme, die der Kenntnis und dem erzieherischen Takt und Geschick Sir Henry's alle Ehre machen. Eines schickt sich nicht für alle. Aber die Dirigenten deutscher Volkskonzerte würden sicherlich in der Gesamtliste der Promenadenkonzerte wertvolle Anregungen finden. Die Anziehungskraft der klassischen Musik erhielt sich und Beethoven wurde besonders gepflegt. Der Beethoven-Kult hat sich in den Orchesterkonzerten und Klaviervorträgen bis zu Ende des Jahres gesteigert. Daneben fanden auch *Richard Strauß* und Brahms lebhaften Anklang. Daß sich in diesem Tatbestand ein gesundes Urteil kundgibt, ist wohl kaum zu bestreiten. In den Dirigenten *Mengelberg* und *Steinbach* mit Sir Henry Wood als Drittem im Bunde fanden diese Tondichter vorzügliche Ausleger und die Triumphe, die die beiden feierten — Mengelberg mit einer großartigen Wiedergabe von Also sprach Zarathustra und einer schwungvollen von Brahms' dritter Symphonie, Steinbach mit Brahms' Erster, Mozarts Symphonie in g moll, Brahms' Rhapsodie (Manchester Orpheus und Miß Forster) und Till Eulenspiegel —, zeugen auch dafür, daß der große Künstler nicht einseitig ist und angesichts großer Taten der übermäßige Nationalismus unserer Zeit verstummen muß. Sir *E. Elgar* dirigierte in zwei Konzerten des Londoner Symphonieorchesters eine Anzahl seiner eigenen Werke zu eindringlicher Wirkung. Der junge Violoncellist Dr. S. Barjansky spielte virtuos in Dvoraks Konzert. Das neue Symphonieorchester unter *Landon Ronalds* energievoller Leitung gab Elgars As dur-Symphonie, eine neue hübsche, aber Bizets eigene Bearbeitung nicht überbietende Suite L'Arlesienne und ein Beethoven-Konzert. In den Konzerten des „Queenshall-Orchesters" gab es jedesmal eine bedeutende Symphonie: Dvoraks „Aus der neuen Welt", Schuberts in C, Beethovens Fünfte und Brahms' Dritte — und ein hier unbekanntes oder wenig gekanntes kleineres Werk; *Max Regers* gelungene Lustspielouvertüre, *Glières* malerische Les Sirènes, *Ravels* etwas extravagante Kindermärchensuite „La Mère l'Oye" und eine sehr geschickte Verarbeitung eines englischen Volkslieds: „Grüne Büsche" zu einer Passacaglia für kleines Orchester, die im Konzertsaal etwas ermüdend wirkt, aber als Bauerntanzszene ihre Wirkung nicht verfehlen würde.

Durch die Energie des neuen, jüngeren Komitees ist die „Philharmonische Gesellschaft" in ihrem zweiten Jahrhundert im Aufschwung begriffen. Sir H. Wood hat sein Orchester verstärkt, namentlich in den Bässen, die Philharmonische Gesellschaft hat das ihrige verjüngt. Der Gesellschaft wurde der Titel „Royal" verliehen, den außerdem der Albert-Hall-Chor, die Coventgarden-Oper, die Academy und das College of Music führen. Das dritte Konzert war bei doppelten Preisen stark besucht. Mme. Tetrazzini sang mit der ihr eigenen Bravura les couplets du Napoli, Lieder von Grieg und Brahms in Italienisch und eine pikante Serenade (Coppées du Passant) von *P. Pitt*, der dirigierte. Sir *H. Parry* führte seine neue Symphonie in h moll mit großem Erfolg ein. Es ist ein viersätziges Werk, das sich ohne Unterbrechung abspielt, in noblen Linien und edlem, aber farbenreichem Ausdruck gehalten ist und sich durch logische Entwicklung auf Grund von im Verlauf zweckdienlich umgestalteten Motiven auszeichnet. Man könnte es Leid und Freud betiteln und das männlich warme Gefühl, das in diesem symphonischen Gedicht pulsiert, ist besonders ansprechend.

In der Solistenwelt herrschte ein reges Leben. Sterne erster Klasse glänzten öfters gemeinsam in der Queenshall, so Busoni mit Kreisler, Bauer, Thibaud und Casals in prächtigen Trioaufführungen, Dr. Henschel und L. Borwick und Mme. Carreño und W. Backhaus in Duetten für zwei Klaviere. Das letztere Ensemblegenre kam sehr in Aufnahme, aber die Literatur ist beschränkt und nicht gerade von hervorragender Bedeutung. Die Vereinigung namhafter Künstler erhöht natürlich die Anziehungskraft und wenn nicht immer ein vollständiges Verschmelzen der künstlerischen Persönlichkeiten im Dienste der Musik resultierte, so war andererseits das Hervortreten eigenartigen Temperaments interessant. Dr. Henschel feierte das fünfzigjährige Jubiläum seines ersten Auftretens (er trat zuerst als pianistisches

Wunderkind hervor) und führte in der klassischen Gesellschaft sein schönes Serbisches Liederspiel auf, wobei er die Baßpartie sang und die Klavierpartie spielte. Teresa Carreño wurde aus gleichem Grunde in mehreren Konzerten hoch gefeiert. Mit dem Queenshall-Orchester verschaffte sie Mc Dowells zweitem Klavierkonzert einen glänzenden Erfolg. D'Albert triumphierte mit Beethovens Es dur-Konzert ebenfalls mit dem Queenshall-Orchester und gab hinterher ein Recital in der Bechsteinhall. Lamond wirkte als Beethovenprophet in der Queenshall und H. Bauer widmete sich Beethoven und Bach in der Bechsteinhall. Paderewskis Recital bewies aufs neue seine außerordentliche Popularität, seinen poetischen Reiz und seine überreizte Erregung. Max von Pauer brachte eine zahlreiche Hörerschaft Ovationen ob seiner mannhaften feurigen Wiedergabe der Sonate von Brahms in f moll und von Werken von Schumann, Max Reger u. a. An Klavierspielern und -spielerinnen, die entweder einen weiteren Schritt vorwärts taten oder sich in London zum erstenmal hören ließen, war kein Mangel. Die Violinisten waren weniger zahlreich. Ein liebenswürdiges Talent zeigte Annie Godfrey.

Man macht immer wieder die Erfahrung, daß die Sänger und Sängerinnen es viel leichter nehmen, ihre Unfertigkeit ans Licht zu bringen, als die Instrumentalisten. Das hängt auch damit zusammen, daß sich, namentlich hierzulande, in Fragen des Gesangs jedermann ein maßgebliches Urteil anmaßt. Das deutsche Lied steht nach Zahl und Bedeutung in den Gesangsvorträgen oben an. Man fängt an, englische Uebersetzungen zu singen. Die Mehrzahl der in Deutschland fabrizierten Uebersetzungen sind, poetisch und gesanglich betrachtet, wenig einladend. Die Sänger lassen sich deshalb oft besondere Uebersetzungen machen oder geben mehr oder minder poetische Paraphrasen in den Programmbüchern. Neuerdings machen sich englische Verleger daran deutsche klassische Lieder mit neuen Uebersetzungen herauszugeben. Von den hervorragenden Liedersängerinnen und Sängern sind die Damen Muriel Foster, Woodall, Cosma, Hosteter, Frau Culp und Frl. Gerhardt zu nennen. Von den Sängern traten die Baritone R. Maitland und der Amerikaner Seagle und der Tenor Elwes hervor. In der klassischen Gesellschaft sang warm und eindrucksvoll die Altistin Meta Diestel aus Stuttgart. Diese Gesellschaft hat sich auch diesen Winter auf der Höhe erhalten und reichhaltige Programme gebracht.

Das Klingler-Quartett trat dort auf und von englischen Quartetten das ausgezeichnete London Quartett. Herr von Dohnanyi zeichnete sich als Solist (Beethoven op. 110) und in Kammermusikwerken, darunter seinen eigenen, aus. Mit den auswärtigen Quartetten, dem St. Petersburg-, dem Flonzaley- und dem Sefcik-Quartett wetteiferten die einheimischen, so besonders das Wessely-Quartett. Die London Choral Society führte wieder Bantocks Omar Khayyam an einem Abend auf und die Royal Choral Society führte Sir E. Elgars neues Chorwerk mit Altsolo: The Music Makers in London ein. Sehr ansprechend war ein Weihnachtskonzert dieses großen, prächtigen Chors, in welchem aus dem reichen Schatz alter und moderner englischer Weihnachtsgesänge manche Perle erglänzte. Sir F. Bridge, der Dirigent, steuerte seine ursprünglich für einen mittelalterlichen lateinischen Text komponierte Kantate: „Die Wiege Christi" bei, ein nobles Werk. Der von O. Sondermann gegründete deutsche gemischte Chor (Singverein) brachte unter dessen Leitung das Feuerkreuz von Max Bruch und eine kürzere Kantate des Dirigenten: Sonnenaufgang zu Gehör. Ein Massenkonzert zugunsten der Hinterbliebenen des Angloafrikaners Coleridge Taylor fand in der Albert Hall statt. Verstorben ist in diesem Winter der beinahe hundertjährige Deutschböhme Wilhelm Kuhn, seinerzeit ein gesuchter Pianist, Klavierlehrer und erfolgreicher und beliebter Konzertunternehmer in London und Brighton. Schließlich darf nicht vergessen werden der Besuch von J. Dalcroze, der in London und der Provinz Vorträge und mit sechs jungen Genferinnen wundervolle Demonstrationen seiner rhythmischen Erziehungsmethode hielt und in weiteren und engeren Kreisen des musikalischen und allgemeinen Lehrerstandes großes Interesse und Anerkennung erntete. *C. K.*

---

# Pierre Maurice: „Lanval".

(Uraufführung im Weimarer Hoftheater.)

EIN Heldengedicht der Marie de France aus dem 13. Jahrhundert hat die Anregung zu dieser zweiaktigen Oper gegeben. Der tapfere Ritter Lanval ist bei seinem König in Ungnade gefallen. In dieser Situation begegnen ihm zwei geheimnisvolle Botinnen, die ihn zu Lyliane führen, damit er, von ihrer Zaubermacht gebannt, Trost und Liebe an ihrer Seite finden soll.

Lyliane macht aber zur Bedingung, daß niemand von seinem Glück erfahren darf. Mit diesem Schweigegebot kehrt er an den Hof zurück, wo die Königin, die in Liebe zu ihm entbrennt, ihn zum Treubruch verleiten will. Lanval indessen gesteht die Liebe zu der Unbekannten, vor deren Schönheit alle anderen Frauen des Reiches erblassen mußten. Die Königin dadurch verletzt, klagt nun den Ritter beim König an, er habe sie zum Treubruch verleiten wollen und erreicht durch dies falsche Zeugnis, daß der König ihn zum Tode verurteilt, wenn er nicht innerhalb drei Tagen den Beweis erbringen kann, daß er mit Recht ein Wesen gepriesen habe, das alle anderen Frauen des Reiches an Schönheit überstrahlt.

Lanval, durch die Verletzung des Schweigegebots, sich seiner Schuld bewußt, will sein Unrecht mit dem Tode büßen, ohne einen Versuch zu seiner Rettung zu unternehmen. Dadurch macht er sich fähig, die Reinheit wieder zu erlangen, die ihn der Rettung durch Lyliane würdig macht. Diese erscheint denn auch zu rechter Zeit und entwaffnet Lanvals Richter durch den zauberhaften Anblick ihrer Schönheit. Vom Jubel des Volkes geleitet, ziehen sie beide ab. Dies der Inhalt des Textbuches.

In der Musik von Maurice gibt sich vornehmlich das Bestreben kund, den fremdartigen Grundton des Mythus zu versinnlichen. Wenigstens scheint hierauf weit mehr Gewicht gelegt, als auf die Charakterisierung der einzelnen Personen in ihren Gegensätzen. Sind diese weniger scharf gezeichnet, so gibt das stark hervortretende lyrische Moment, das den Grundzug des Stoffes ausmacht, reichlich Gelegenheit zu nicht uninteressanten Klangbildern, und trotz des Fehlens der lyrischen Breite, der langen Linie — der Komponist arbeitet mit nur kurzen Motiven — birgt die Partitur manches stimmungsvolle und koloristisch reizvolle. Eine schärfere Prägnanz der Motive und eine Dosis weniger Ruhelosigkeit würden allerdings den Mangel des belebten Flusses weniger hervortreten lassen. Das starke Modulieren der kaum beendeten Phrase, das Hin und Her von einer Tonart in die andere, geben dem Ganzen etwas Unstetes und Hastendes, stören die freie Entfaltung der Themen und lassen den Gesangstimmen nicht genug Spielraum, die erfreulicherweise nie vom Orchester gedeckt werden. Letzteres ist im ganzen recht glücklich behandelt und die Verwebung der einzelnen Motive untereinander gaben manches interessante Bild in rein harmonischer Beziehung. Am vorteilhaftesten heben sich die Gesänge der Botinnen heraus, die durchaus nicht leicht und in ihrer Einkleidung durch das Orchester von guter Wirkung sind. Einen mehr dramatischen Aufschwung nimmt die Musik, die immer vornehm bleibt, erst im zweiten Akt. Hier erscheint sie innerlich belebter und größer, und in weichen Akkorden klingt das Werk aus, nachdem der wirkungsvolle Eintritt Lylianes erfolgt ist und den Ausgang des Konfliktes herbeigeführt hat.

Die Aufführung selbst war mit der größten Sorgfalt von *Peter Raabe* vorbereitet, der dem Ganzen ein sicherer und temperamentvoller Führer war und die Hauptakzente glücklich zu unterstreichen wußte. In den Hauptrollen waren es Frl. *Beatrice Gjertsen* und *Benno Haberl*, die ihre besten Kräfte stimmlich und darstellerisch für das Werk einsetzten, in kleineren Partien Frl. *Keßler* und Herr *Mang*. Ein besonderes Lob verdienen die schwierigen Gesänge der Botinnen — Frl. *Jung* und *Thomasius* — und die Chöre, vom Chordirektor *Saal* gut studiert. Auf die Ausstattung hatte man besondere Sorgfalt verwendet, es waren geradezu prachtvolle Bühnenbilder, die geschaffen waren, und die ganze Szenerie atmete die glückliche Hand des für die Regie verantwortlich zeichnenden Generalintendanten Herrn *v. Schirach*. Am Schluß der Aufführung, der auch die Großherzogin beiwohnte, war der Beifall freundlich und warm, so daß der anwesende Komponist sich vor der Rampe zeigen konnte. **Gustav Lewin.**



## Kritische Rundschau

**Basel.** Hermann Suter hat im letzten Gesangvereinskonzert, das u. a. eine glänzende Wiedergabe des 100. Psalms von Max Reger in dynamisch und dramatisch feinster Abstufung brachte, ein Unrecht der Geschichte gut gemacht, das auch anderswo empfunden werden wird. Es handelt sich um die *Michaelis-Motette* des Onkels Johann Sebastians, *Johann Christoph Bach*, weiland Hof- und Stadtorganisten zu Eisenach (1642—1703), über die Stelle der Offenbarung Johannis 12, 7—12: „Es erhub sich ein Streit im Himmel". Wie hoch das Werk in der Musikgeschichte gewürdigt wird, zeigt folgende Uebersicht. Wolfrum in seinem neuesten Buch nennt es ein „profundes Werk". Schweizer in seinem „J. S. Bach" schreibt: „In dem Werk des Oheims kündet

sich die Kunst des Neffen an, es ist zu 22 obligaten Stimmen gesetzt und nicht ohne überraschende Kühnheiten in der Harmonie", und über den Komponisten: „Joh. Christoph behandelte die Polyphonie so, daß er auf der Orgel und auf dem Klavier niemals mit weniger als fünf obligaten Stimmen gespielt haben soll. Philipp Emanuel Bach hat von seinem Vater mit den Abschriften seiner Werke die Bewunderung für den Großohm geerbt". Und Philipp Spitta behandelt das Opus auf nicht weniger als sechs Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen. Er urteilt: „Es ragt dermaßen über die Leistungen seiner Vorgänger hinaus, und aus der Umgebung seiner Zeit hervor, daß es allein schon seinen Schöpfer auf eine imponierende Künstlerhöhe hebt. Auch dadurch kennzeichnet es sich als oratorienhafte Schöpfung, daß bei aller Plastik und Lebendigkeit der Schilderung doch die größte modulatorische und harmonische Ruhe herrscht. Johann Sebastian brachte es noch in Leipzig zur öffentlichen Aufführung. Von Philipp Emanuel hören wir, daß damals alle Welt über die Wirkung des Werkes erstaunt gewesen sei. Dies Erstaunen würde wohl heutzutage auch nicht fehlen." Diesem letzten Satz ist zu entnehmen, daß seit Bachs Zeit die Motette nie mehr aufgeführt wurde. In der Berliner königlichen Bibliothek fand sich die Abschrift der Partitur. Hermann Suter schrieb den Klavierauszug und arrangierte die Aufführung nach musikgeschichtlichen Grundsätzen. Wir hoffen, daß der Druck der Stimmen folgen wird und dadurch weitere Aufführungen erleichtert werden. Jeder tüchtige Chorverein hat daran eine vielversprechende und dazu nicht allzu schwierige Aufgabe. *Hans Baur.*

**Freiburg i. Br.** An der Spitze der vielen musikalischen Veranstaltungen dieses Winters stehen wieder die von *E. Harms* arrangierten Künstlerkonzerte, deren erste Abteilung uns folgende Künstler brachte: A. Schnabel und K. Flesch, die Meininger Hofkapelle unter Leitung *Regers*, sowie unter solistischer Mitwirkung von ihm, Prof. Wolfrum und H. Poppen, H. Bosetti mit W. Ruoff als Begleiter und Solisten, und das Rosé-Quartett. Sonst sind noch bemerkenswert: der erste Beethoven-Abend von *J. Weismann* und dem Cellisten L. v. Zweygberg, ein Klavierabend von E. Ney unter violinistischer Mitwirkung ihres Gatten W. van Hoogstraten, ein Kammermusikabend des Sefcik-Quartetts, sowie das Konzert Burmesters unter Mitwirkung von A. Schmidt-Badekow. — Die Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters unter Leitung der Kapellmeister *Starke* und *Munter* brachten u. a. die sogen. Jenaer Symphonie Beethovens und Mahlers Vierte Symphonie, sowie als Solisten: P. O. Möckel, J. Culp, H. Marteau und G. Förstel. Aus den Darbietungen des Stadttheaters seien hervorgehoben das neu einstudierte „Rheingold" und „Ariadne auf Naxos". — Schließlich ist noch erwähnenswert die Aufführung von A. Adams „Jos Fritz" durch den Chorverein Freiburg unter Leitung von *K. Beines*. *l.*

**Königsberg.** Das zweite Königsberger Symphoniekonzert hat der Wiesbadner Hofkapellmeister *Mannstädt* dirigiert, dessen brave, behagliche Art in dem Straußischen Till Eulenspiegel, der uns so wieder einmal nach langer Zeit u. a. dargebracht wurde, nicht restlos aufgehen wollte. Prof. Max Brode und die Singakademie bemühten sich um Mozarts d moll-Requiem, Paul Scheinpflug und die musikalische Akademie — mit größerem, künstlerischem Erfolge und noch ernsterem Streben, wie mich bedünkt, um den zweiten Teil der h moll-Messe. — Der Königsberger Sängerverein fand sich zu einer Gedenkfeier für Robert Schwalm im Dom zusammen, wo u. a. eine Motette des auch über Königsberg hinaus bekannten Komponisten gesungen wurde. — Die Liederfreunde warteten unter der Leitung des unermüdlichen Paul Scheinpflug mit einem auserwählten Programm auf. — Chöre von Schumann, Bruckner (Abendzauber), Schubert u. a. — dazwischen sang Frau Lorle Meißner, deren Stimmittel sich immer glänzender entfalten, Lieder von Brahms, Cornelius, Lambsdorf, Scheinpflug. — Ein musikalisches Ereignis bildete der vom rührigen „Königsberger Musikverein" unter Scheinpflugs Leitung veranstaltete Beethoven-Abend. Programm: I. und IX. Symphonie, letztere zum 23. Mal (seit 1857) hier aufgeführt. Beide Werke wußte Scheinpflug überzeugend und machtvoll zu gestalten. Die Symphoniekonzerte unter Prof. *Max Brode* begannen mit einem Gastspiel Prof. Karl Straubes auf der neu eingebauten, prachtvollen Orgel unserer neuen Stadthalle. Was Brode selbst bot (Strauß' Tod und Verklärung, Brahms' 4. Symphonie), konnte mich nicht in der Ueberzeugung irre machen, daß der jetzige Zustand unserer Symphoniekonzerte kein segensreicher ist. Unsere Stadt braucht ein eigenes Konzertorchester, braucht eine Auffrischung oder wenigstens mehrfache Besetzung in der musikalischen Leitung. — Das erste „Künstlerkonzert" bestritt das Grummbacher Quartett mit Brahmsschen Soloquartetten. Es folgte ein Kammermusikabend des amerikanischen Flonzaley-Streichquartetts. — Das *Stadttheater* setzte als Novität Wilhelm Kienzls „Kuhreigen" in Szene. Die Aufführung war gelungen, die Besetzung befriedigend, die Aufnahme freundlich. Das schon allenthalben bekannte Werk neigt, ohne ins Geschmacklose zu fallen, einem musikalischen Eklektizismus oft einfacher Prägung zu und verdankt ein gut Teil seiner Wirkung dem guten Textbuche. — Das Stadttheater brachte neben dem gewöhnlichen Opernvorrat (auch des alten Johann Schenk „Dorfbarbier" wurde erfreulicherweise wieder ausgegraben) Alfred Kaisers musikalisches Schauspiel „Stella maris" mit gutem Gelingen heraus. Die Musik dieses textlich und szenisch nicht übel aufgebauten Werkes kann man als moderne „Kapellmeistermusik" (im besseren Sinne des Wortes) bezeichnen. — Aus der Reihe der sonstigen zahlreichen künstlerischen Ereignisse mögen nur Namen genannt werden, darunter alte bekannte: Ludwig Wüllner, Arthur Schnabel und Karl Flesch (mit Beethoven-Sonaten), Maria Eschment (eine junge, verheissungsvolle Königsberger Sängerin), das Wunderkind Jascha Heifetz, Karl Friedberg, Julia Culp, Walter Eschenbach (mit modernen Orgelwerken). *Dr. Erwin Kroll.*

**Sondershausen.** Aus jedem unserer Herbstkonzerte ist in ehrlicher Anerkennung etwas Neues hervorzuheben. Der Uraufführung von Karl Pottgießers „Brand" folgte bald die Uraufführung der „Sinfonia" für Orchester, Sologesang und Chor in d moll op. 34 von *Johannes Doebber* (Berlin). Das Werk, nach alter Form in vier Sätze geteilt, ist auf dreizehn Leitmotive gebaut, deren charakteristisches Erscheinen sich durch alle Sätze zieht. Jeder Teil gipfelt in einem sowohl von dramatisch wuchtigem wie von zartlyrischem Ausdruck belebten Baritonsolo, dem sich am Schluß des Finale ein doppelter Chor anschließt. Ist die Idee der Komposition, „Lebenskampf" zu schildern, und ihre viersätzige Form nicht neu, so ist doch die Reform der Einflechtung des Vokalen in jeden Symphoniesatz sehr zwanglos und sinnig durchgeführt und gibt ihr neuartige Physiognomie. Gehoben durch wohlnuancierte Wiedergabe des Orchestralen unter Prof. *Corbachs* Leitung und der zur Höhe von Ode und Hymne sich aufschwingenden Vokalsätze (Solist: Prof. *Albert Fischer*) erregte das interessante Werk tiefgehende Wirkung. *Weingartners* neue „Lustige Ouvertüre" ist eine von virtuoser Instrumentierungskunst, humoristischen Einfällen und anmutigen Partien schimmernde Tanzszene. Diesem Phantasiespiel entgegengesetzt wirkt *Reger*, dessen neues Streichquartett in Es dur op. 109 wir kennen lernten, fast asketisch. Eigene Liederabende veranstalteten Kammersänger *Karl Mayer*, der ewig junge, dessen frisches Auftreten und Bewältigung anspruchsvollster Aufgaben die Herrschaft des Geistes über die Materie beweist, und die Magdeburger Altistin *Elisabeth Hoffmann*, die mit dem stilgerechten und klangschönen Vortrag von Liedern, die von Bach bis Strauß und Reger die vokale Schöpferwelt illustrierten, sich als recht beachtenswerte junge Künstlerin erwies. *Marie Boltz.*

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— Das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg hat eine musikdramatische Neuigkeit, die dreiaktige Oper „Wieland der Schmied" von *Kurt Hösel*, zum ersten Male aufgeführt. Der Text ist nach Wagners Wieland-Drama gearbeitet.

— Die im Nachlaß Gustav Mahlers aufgefundene Bearbeitung von Webers „Oberon" soll Ende Februar im Kölner Opernhaus unter Leitung Gustav Brechers zum ersten Male aufgeführt werden. — Also wieder eine „Oberon"-Bearbeitung. Wenn das Werk soviel aufgeführt würde, wie es Bearbeitungen hat, dann wäre es eine Repertoireoper.

— *Franz Schreker*, der kürzlich in Frankfurt gefeiert wurde, ist von der Direktion des Stadttheaters eingeladen worden, der 20. Aufführung seiner Oper „Der ferne Klang" beizuwohnen.

— Im Brüsseler Monnaietheater hat die 25. „Fidelio"-Aufführung innerhalb von acht Monaten stattgefunden. So etwas gibt's in Deutschland nicht!

— *Mascagnis* neue Oper „Parisina", deren Buch D'Annunzio geschrieben hat, wird im nächsten Herbst in der Scala in Mailand zum ersten Male aufgeführt werden.

— *Felix Weingartner* wird einige Zeit als Gastdirigent im Bostoner Opernhause tätig sein. Unter seiner Leitung sollen Mozarts „Don Juan" in neuer Ausstattung und Inszenierung aufgeführt werden, ferner „Tristan und Isolde", „Aida", „Othello", „Faust", „Tosca" und „Djamileh".

— Das im russischen Musikverlag, G. m. b. H., Berlin erschienene Werk von *Igor Strawinsky* „Petruschka", Burleskeszenen in vier Bildern, hat durch das Russische Ballett (Direktion von Djaghilew) bis jetzt 9 Aufführungen in Paris, 4 in Monte Carlo, 7 in Berlin erlebt. Weitere Aufführungen stehen in Wien, Budapest und London bevor. Es sind bis jetzt Partitur und Klavierauszug vierhändig erschienen.

*

— Das diesjährige Tonkünstlerfest des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" findet in der Zeit vom 5. bis 8. Juni in Jena statt. Daran anschließend ist die Uraufführung von A. Schattmanns komischer Oper „Des Teufels Pergament" im Weimarer Hoftheater in Aussicht genommen.

— Am 1., 2. und 3. April 1913 findet im Herzoglichen Hoftheater zu *Meiningen* ein Musikfest statt. Das Programm umfaßt Lieder, Kammermusik, Orchester- und Chorwerke von J. S. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart, Beethoven, Fr. Schubert, J. Brahms, A. Bruckner, M. Reger, Hugo Wolf. Dirigent des Musikfestes ist Max Reger.

— Wie die Konzertdirektion Hermann Wolff bekannt gibt, soll der Ueberschuß des von ihr veranstalteten, im April in Berlin stattfindenden Bach-, Beethoven-, Brahms-Festes dem „Allgemeinen Deutschen Musikverein" für dessen Unterstützungskassen zugeführt werden.

— *Oskar Fried* hat in der Berliner Philharmonie sein neues Werk „Die Auswanderer" nach Verhaeren mit Tilla Durieux in der Sprechpartie zur Uraufführung gebracht.

— Die jüngst in Kopenhagen aufgefundene Solokantate von *Bach*, „Mein Herze schwimmt in Blut", hat ihre deutsche Uraufführung mit Anna Kämpfert als Solistin im vierten Konzert des Tonkünstlerorchesters in Frankfurt a. M. erlebt.

— „Vom Lebenspfad eines Künstlers", symphonische Dichtung für großes Orchester von *Willy Rüdiger-Starkloff* hat in einem Volkskonzert in Kassel die Uraufführung erlebt. Der noch junge und weniger bekannte Komponist wagte sich mit diesem Werk zum ersten Male an die große Oeffentlichkeit mit ermutigendem Erfolg. Rüdiger-Starkloff arbeitet modern, motivisch, instrumentiert sehr kräftig und bleibt trotz vielseitigster Verwendung des Orchesters immer melodiös, — ein Vorteil der interessanten Arbeit. Wohlklang und farbenprächtige Stimmungsmalereien sind besondere Vorzüge des leichtverständlichen Werkes, und das bewies das dankbare Publikum durch herzlichen Beifall. *k—n.*

— In Halle hat das Leipziger „Winderstein-Orchester" sein 100. Symphoniekonzert gegeben. Für den beliebten Dirigenten, Prof. *Hans Winderstein*, gestaltete sich das Konzert zu einem an Ehrungen reichen Abend. In den langen Jahren seines Herkommens (seit 1896) hat hier Winderstein mit seinem ausgezeichnet besetzten Orchester und durch gewählte, allen Stilperioden Rechnung tragende Programme „musikalische Kulturarbeit" geleistet. Das wurde an dem Jubiläumsabend durch Ovationen und sinnige Aufmerksamkeiten laut und herzlich anerkannt. Wenn es dem Dirigenten in Halle nicht immer leicht gemacht worden ist, so hat er doch immer wieder das Feld behauptet, und gegenwärtig erfreuen sich die Winderstein-Konzerte eines ungemein starken Besuches. *P. Kl.*

— In Altenburg ist ein Bach-Verein gegründet worden (Leitung Stadtkantor Paul Börner), dessen nächstes großes Ziel die Aufführung der „Matthäus-Passion" in der Originalfassung ist.

— *Paul Gerhardt* hat in seinem 49. Orgelkonzert in der Zwickauer Marienkirche neben César Francks a moll-Choral die große siebensätzige c moll-Symphonie (op. 13, No. I) von *Charles Marie Widor* ausgezeichnet gespielt. — Es war das die erste vollständige deutsche Aufführung des hochinteressanten Werkes. Der mitwirkende Kammersänger Prof. *Albert Fischer* aus Sondershausen erzielte mit den „Biblischen Liedern" (op. 99) von Anton Dvorák tiefe Wirkungen.

— In den Abonnementskonzerten des *München-Gladbacher* Gesangvereins „Cäcilie" hat Musikdirektor *Gelbke* neben den „Jahreszeiten" „Fausts Verdammung" herausgebracht. In den Symphoniekonzerten hörten wir: Tschaikowskys b moll-Klavierkonzert (Hans Bruch), desselben Meisters Symphonie pathétique, Rimsky-Korsakows Ballettsuite u. a. Außerdem sprach Dr. Neitzel über „Den Tanz" mit musikalischen Erläuterungen. Im zweiten Konzert trug Herr Gelbke Orgelwerke von Bach, Reger, Debussy, Liszt vor. Die schönen Konzerte haben sich gesteigerten Interesses zu erfreuen.

— In *Hanau a. M.* hat, wie uns geschrieben wird, der unter Leitung von *Wilhelm Hamburger* stehende Lehrersängerchor eine Reihe sehr ansprechender Chöre a capella von Schubert, Nägeli, Raff, Hegar, A. de la Hale und Wohlgemuth recht wirkungsvoll vorgetragen. Einen starken Erfolg erzielten beim hiesigen Publikum die Gesangsvorträge des Solisten Dr. *Hermann Brause* aus Görlitz. Auch die beiden anderen Solisten, die Geschwister *Auguste* und *Johanna Dilger* aus Frankfurt a. M., ernteten mit ihren Vorträgen auf zwei Klavieren wohlverdiente Anerkennung.

— In einem Kammermusikabend des Lehrkörpers des Steirischen Musikvereins in Graz sind *Schillings'* Streichquartett in e moll und das Klavierquintett in Es dur von *Ludwig Thuille* aufgeführt worden. Außerdem stand *Regers* Suite im alten Stil für Violine und Klavier (op. 93) auf dem Programm.

— Eine Neuigkeit auf dem Gebiet der Programmusik hat, wie die „B. Z. am Mittag" meldet, der neapolitanische Komponist *Raffaele Caravaglio* geschaffen, der anläßlich der Eröffnung des neuen Presseklubs in Neapel eine „Inno dei Giornalisti" (Hymne der Journalisten) verfaßt hat. Endlich mal eine sinnige und würdige Anerkennung der Journalisten; noch dazu durch einen „Schaffenden"!




— *Richard Wagners 100. Geburtstag.* Der „Richard-Wagner-Verband Deutscher Frauen" (43 Ortsgruppen) gedenkt den 100jährigen Geburtstag Richard Wagners in besonders festlicher Weise zu begehen. Der Verein will für den 26. April seine Generalversammlung nach *Magdeburg* einberufen. Zu dieser Wagner-Feier veranstaltet die Ortsgruppe Magdeburg im dortigen Stadttheater eine Aufführung der „Meistersinger" in Bayreuther Besetzung und mit dem Berlin-Bayreuther Chore, zu dem die Protektorin des Verbandes, die Kronprinzessin, und die Protektorin der Ortsgruppe Magdeburg, die Fürstin Anna Luise zu Schwarzburg ihr Erscheinen zugesagt haben. Dirigent ist Joseph Göllrich. Für den Abend zuvor ist ein Vokal- und Instrumentalkonzert im Dom angesetzt, das der Berliner Kaiserliche Domchor unter Leitung des Prof. Hugo Rüdel ausführt. Auf der Tagesordnung der Generalversammlung steht u. a. die zu vergrößernde Mitarbeit des Verbandes, der auch die Auslandsdeutschen in seine Wirksamkeit mit einbeziehen will, Beitrittserklärungen nimmt die Vorsitzende des Verbandes, Frau Margarethe Strauß (Magdeburg), Gr. Klosterstraße, jederzeit entgegen. — Aus Königswinter wird berichtet: Für die zum 100. Geburtstag Richard Wagners geplante N i b e l u n g e n h a l l e, die auf dem Kuckstein, auf halbem Wege zum Drachenfels, errichtet werden soll, ist der erste Spatenstich getan worden. Die Bauherren sind Hermann Hendrich, Architekt Hans Meier und Baudirektor Behrendt aus Berlin, die den hiesigen Architekten Anton Krebs mit der Ausführung des Werkes betraut haben. Die Einweihung der Halle soll am 100. Geburtstage Wagners, am 22. Mai d. J., erfolgen.

— *Der Fall Istel und der A. D. M.-V.* Wie aus Leipzig berichtet wird, hat das Reichsgericht in dem Prozeß des Herrn Dr. *Edgar Istel* gegen den Allg. Deutschen Musikverein dahin entschieden, daß der Protest Dr. Istels gegen seinen Ausschluß aus dem Verein abgewiesen wird. Dr. Istel hatte in den beiden ersten Instanzen, wie erinnerlich, ein obsiegendes Urteil erfochten. Nun ist der peinliche Streit, der besser hätte vermieden werden sollen, zu Ungunsten Istels entschieden worden. Wir werden auf die Sache noch zu sprechen kommen, sobald uns die Urteilsbegründung vorliegt.

— *Von den Konservatorien. Willi Burmester* hat von dem Direktorium der Kgl. Akademie der Tonkunst in *München* den Antrag erhalten, die Leitung einer von obiger Anstalt zu gründenden Meisterschule für Violinspiel zu übernehmen. Der Künstler hat im Prinzip zugesagt, vorausgesetzt, daß seine Konzerttätigkeit dadurch keine Einschränkung erleidet. — Der frühere Intendant des Mannheimer Hoftheaters *Ferdinand Gregori* hat seinen Aufenthalt in Wien genommen. Er soll in den Lehrkörper der „Akademie für Musik und darstellende Kunst" eintreten. — Am 29. Dez. 1912 fand im Kaiserl. *Petersburger* Konservatorium in Gegenwart aller Professoren mit dem Direktor *Glasunow* an der Spitze ein feierlicher Aktus aus Anlaß des 50jährigen Bestehens der Anstalt statt. Vom Kaiser von Rußland wurde folgendes Telegramm verlesen: „Die Verdienste des ältesten russischen Konservatoriums um die heimische musikalische Kunst nach Gebühr schätzend, begrüße Ich das Konservatorium zu seinem 50jährigen Jubiläum und wünsche ihm von Herzen weiteres Gedeihen." — Bei der Feier wurden nicht weniger als 84 Deputationen verschiedener Institutionen empfangen. — *M. Steinberg* erhielt für seine zweite Symphonie die Glinkaprämie im Betrage von 1000 Rubel, *R. Glière* für die symphonische Dichtung „*Die Sirene*" 500 Rubel und *S. Tanjew* („Quintett") 700 Rubel. *Kr.*

— *Musikwissenschaftliches.* Eine musikwissenschaftliche Gesellschaft soll an der Prager deutschen Universität errichtet werden. Die Anstalt wird an die schon bestehende Lehrkanzel für Musikwissenschaft angegliedert werden. Als Vorstand der Gesellschaft ist Prof. Dr. Heinrich Rietsch gewonnen worden.

— *Von den Theatern.* In *Rudolstadt* hat die Absicht bestanden, ein neues Hoftheater zu bauen, da das jetzige Theater den modernen Theaterverhältnissen keineswegs entspricht. Die Stadt machte das Anerbieten, den Bauplatz umsonst zur Verfügung zu stellen und für den Bau 500 000 M. zu verschaffen. 400 000 M. davon sollten später eventuell zurückgezahlt werden. Das Hofmarschallamt des Fürsten hat jedoch das Anerbieten abgelehnt. Das alte Hoftheater soll im Sommer umgebaut werden. — In *Heilbronn* haben die bürgerlichen Kollegien beschlossen, die Leitung des bis zum Herbst fertiggestellten neuen Stadttheaters (von Fischer) den Theaterdirektoren Steng und Krauß zu übertragen, die

bereits das alte Heilbronner Theater 25 Jahre lang geleitet haben. — Ein deutsches Jubelfest hat in *Prag* stattgefunden. Am 5. Januar waren es 25 Jahre, daß das „Neue Deutsche Theater" eröffnet wurde. — Der Direktor der Oper in *Monte Carlo* Raoul Günzbourg hat in den nächsten Wochen schon den „Parsifal" aufführen wollen, wogegen die Familie Wagner vergeblich Protest erhob. Nun hat der Fürst von Monaco selbst eingegriffen und die geplante Vorstellung verboten. Er tat dies auf das Einschreiten der Pariser Autorengesellschaft hin, deren Präsident Pierre Decourcelles eine Audienz bei dem Fürsten hatte.

— *Musikalische Volksbibliotheken.* Auch die junge *Kasseler* Gründung hat im ersten Jahre gute Erfolge gehabt. Die Gesamtzahl der Ausleihungen (jedesmal 1—3 Hefte) betrug 663. Die Bibliothek wurde von 140 Besuchern in Anspruch genommen. Klavierkompositionen wurden verliehen 709, Violine 432, Gesang 113, Klavierauszüge 75, Gitarre 48, Kammermusikwerke 46, Musikbücher 23. Der Rest entfällt auf diverse andere Instrumente, Arrangements usw. Von den Komponisten steht Beethoven mit 104 Ausleihungen an der Spitze; danach folgen Mozart mit 75, Johann Strauß mit 60, Fr. Liszt mit 50, C. M. v. Weber mit 36, Fr. Schubert mit 30, R. Schumann mit 23, Haydn mit 21, Wagner mit 20. Besonders sei darauf hingewiesen, daß die Bibliothek namentlich der Ergänzung durch moderne Komponisten bedarf; die rege Nachfrage konnte leider nicht immer befriedigt werden.

— *Beethoveniana.* Ueber ein neu entdecktes Lied von Beethoven berichtet Georg Kinsky in der No. 2 der „Allgem. Musik-Zeitung". Als Konservator des musikgeschichtlichen Museums von *Wilhelm Heyer* in Köln hat Kinsky unter verschiedenen Handschriften, die ihm in Leipzig zum Kauf angeboten wurden, in einem unscheinbaren, stark vergilbten Notenblatt die charakteristischen Schriftzüge des jungen Beethoven erkannt. Trotz fehlender Signierung und Datumangabe war mit absoluter Sicherheit festzustellen, daß auf dem betreffenden Blatte die Komposition eines bisher gänzlich unbekannt gebliebenen, jedenfalls verschollen gewesenen Liedes niedergeschrieben war. Es handelt sich um die Komposition eines Gedichtes von Matthisson „An Laura", das mit den Worten: „Freud' umblühe dich auf allen Wegen" anhebt. Kinsky setzt die Entstehung des Liedes in die letzten Bonner Jahre Beethovens, also etwa zwischen 1790 und 1792. Die wenigen fehlenden Noten sind aus Parallelstellen sehr leicht zu ergänzen, so daß „glücklicherweise die musikalische Vollständigkeit keine Einbuße erleidet". An der Autorschaft Beethovens kann nach der Ansicht Kinskys um so weniger ein Zweifel bestehen, als sich einige Skizzen zu dem Liede in Nottebohms „Beethoveniana" abgedruckt finden. Außerdem existiert eine vollständige Bearbeitung des Liedes als Klavierstück in den erst nach Beethovens Tode von dem Wiener Verleger Anton Diabelli herausgegebenen elf neuen Bagatellen op. 119.

— *Städtische Musikpflege.* Aus *Eisenach* wird berichtet: Der Gemeinderat hat zur Förderung von Kunst und Musik die Summe von 10 000 M. bewilligt. Davon soll das Stadttheater eine Subvention von 4000 M. zur Gagenerhöhung erhalten, 4000 M. sollen als Zuschuß für eine sich in Eisenach bildende Sommerkapelle und 2000 M. endlich zur Hebung der musikalischen Aufführungen im Winter Verwendung finden. — Zur Nachahmung empfohlen!

— *Preisausschreiben.* Der Musikverlag von *Otto Hefner* in Oberneudorf-Buchen (Baden) setzt für das schönste, melodiöseste Lied für hohe oder mittlere Stimme mit Klavierbegleitung einen Preis von 50 M. aus. Manuskripte werden nur retourniert, wenn Rückporto beigefügt ist. Schlußtermin für Einsendungen ist der 1. Mai d. J.

* * *

## Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Bei der 50jährigen Jubiläumsfeier des Kaiserl. Konservatoriums in *St. Petersburg* hat Professor *Leopold Auer* den Stanislaus-Orden 1. Klasse erhalten. — Der Königl. Württemb. Kammersängerin *Anna Kämpfert* in Frankfurt a. M. ist der Schaumburg-Lippische Orden für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

— Dr. *Hans Pfitzner* in *Straßburg* hat den Titel eines königl. Professors erhalten.

— Den seit mehreren Jahren an der Kgl. Akademie der Tonkunst in München als Lehrer des Klavierspiels wirkenden Herren *Karl Roesger* und *Hermann Zilcher* ist der k. Professortitel verliehen worden.

— Der Hofkapellmeister *Karl Pohlig* ist, wie man uns mitteilt, für die laufende Saison an das Hamburger Stadttheater verpflichtet worden. (Pohlig war, ehe er nach Amerika ging, bekanntlich längere Zeit Hofkapellmeister in Stuttgart.)

— Von einer etwas auffälligen Kapellmeisterkrise wird aus *Bremen* berichtet. Dort wurde der Stadttheaterkapellmeister *Eugen Gottlieb* seines Amtes enthoben. Diese Entlassung hat um so mehr Aufsehen in Bremen gemacht, als sie in kurzer Zeit die dritte unter der Direktion *Otto* war. Nun hat zwar Hofrat Otto die Meldung in dieser Form zu dementieren versucht. Demgegenüber hält der Korrespondent der „Frkf. Ztg." seine Darstellung des Falles völlig aufrecht.

— Kapellmeister *Karl Ohnesorg* am Stadttheater zu Halle a. S., der sich seit seinem Hiersein 1912 als Opern- wie auch als Konzertdirigent tüchtig eingearbeitet hat, verläßt seinen Posten wieder mit Ablauf der Spielzeit. *P. Kl.*

— Hofopernsänger *Emmerich Schreiner* wird mit Ablauf seines Vertrags Ende Juli 1913 die Münchner Hofbühne verlassen. Er folgt einem Rufe an die Hamburger Oper, die ihn vom nächsten Herbst ab engagiert hat.

— Die Sängerin *Margarete Ober* ,die mit Schluß der Spielzeit aus dem Kgl. Opernhause in Berlin ausscheidet, ist, der „Neuen Badischen Landeszeitung" zufolge, als Altistin an die Hofoper in Wien engagiert worden.

— Der Gymnasialmusiklehrer *Paul Daubitz*, Kantor und Organist der Stadthauptkirche in Schwedt a. Oder, der Königl. Musikdirektor *Leonhard Irrgang*, Organist am Dom in Berlin und der Königl. Musikdirektor *Riedel*, Organist in Forst i. Lausitz sind zu Leitern von Fortbildungskursen für Organisten und Chordirigenten der Provinz Brandenburg ernannt worden.

— Wir haben unseren Lesern die traurige Mitteilung zu machen, daß wieder einer unserer treuen Mitarbeiter, der Schriftsteller *Carlos Rafael Droste* in Frankfurt am Main gestorben ist. Herr Droste hat vornehmlich die Rubrik „Unsere Künstler" in der N. M.-Z. bearbeitet, und darin ebensoviel Eifer wie Zuverlässigkeit gezeigt. Noch in diesem Heft ist ein Artikel von ihm veröffentlicht. Wir werden sein Andenken in Ehren halten. *Red. der N. M.-Z.*

— In *Berlin* ist im 73. Lebensjahre der Chordirigent und Musikpädagoge *William Wolf*, der als Dozent für Musikwissenschaften über 30 Jahre an der Humboldt-Akademie gewirkt hat, gestorben. Der ausgezeichnete Aesthetiker hat sich auch als gelegentlicher Mitarbeiter der N. M.-Z. hervorgetan. Wir schätzten sein Wissen und seine Art, wenn wir auch mit seinen Anschauungen nicht überall mitgehen konnten. Auch sein Andenken soll uns wert sein. (Bekannt ist die Musikästhetik Wolfs, die früher als Beilage der „N. M.-Z.", jetzt in Buchform bei Carl Grüninger in Stuttgart erschienen ist.) *Red. der N. M.-Z.*

— Der verdiente Klavierpädagoge *Heinrich Germer*, bekannt durch seine zahlreichen instruktiven Ausgaben klassischer Klavierwerke, ist in Dresden, wo er als Klavierlehrer wirkte, 76 Jahre alt, gestorben.

— *Hertha von Hausegger*, die Frau Siegmund von Hauseggers, ist in Hamburg gestorben. Hertha von Hausegger war die Tochter Alexander Ritters und selber eine geschätzte intelligente Sängerin, die ihre Kraft namentlich in den Dienst moderner Musik gestellt hat.

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 9 bringt ein Klavierstück, ein flottes „Capriccio" von *Ernst Heuser*. Der bekannte Kölner Musiker und Pädagoge erweist sich darin wieder als ein Komponist, der interessant und effektvoll für das Klavier zu schreiben versteht, ohne dem Spieler an technischen Schwierigkeiten zuviel zuzumuten. Ernst Heuser hat übrigens unlängst erst im Berliner Tonkünstler-Verein mit einer Reihe von Werken, Klavierstücken und einem Trio (Manuskript), großen Erfolg gehabt.

* * *

Als **Kunstbeilage** überreichen wir unseren Lesern heute ein Bild von *Hans v. Bülow.*

## ☞ Batka, Allg. Geschichte der Musik.

**Vor einigen Wochen mußten wir zu unserem Bedauern unseren Lesern mitteilen, daß Herr Dr. Batka vorläufig durch Krankheit an der Fertigstellung weiteren Manuskripts seiner Musikgeschichte gehindert sei. Wir geben nun heute von nachstehender Erklärung des Verfassers Kenntnis.**

**Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung".**

**Durch andauernde Kränklichkeit hat die Niederschrift der Illustr. Musikgeschichte eine unliebsame Verzögerung erlitten. Indem ich die Leser der „Neuen Musik-Zeitung" im Hinblick auf diese höhere Gewalt um Nachsicht bitte, teile ich mit, daß die zunehmende Besserung meiner Gesundheit eine rasche und prompte Fortsetzung in sichere und baldige Aussicht stellt.**

**Wien, am 28. Januar 1918.**

**Dr. Richard Batka.**

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart.**
**Schluß der Redaktion am 18. Januar, Ausgabe dieses Heftes am 30. Januar, des nächsten Heftes am 20. Februar.**




XXXIV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark. | 1913 Heft 10

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

**Inhalt:** 

# Vom Volkslied in Niedersachsen.

Von WILHELM DE WITT.

Wenn es einem Fremden einmal geschieht, daß er in einem niedersächsischen Dorfe übernachten muß, so kann ihm da, besonders Sonntags, ein Genuß bereitet sein, um den er gut und gern auf ein teures und glänzendes Saalkonzert verzichten mag. Er bekommt Lieder zu hören, die vielfach so alt und ihm doch ganz neu sind, echte Volkslieder. Und mir wenigstens geht es so: Wenn ich auf einsamen Wegen oder auf der Rückkehr von der Jagd diese Weisen durch das heimelige Dunkel des Sommerabends oder durch die blaue Mondnacht höre, so möchte ich statt dessen um alles nicht in einen Konzertsaal hinein. Man denkt freilich auch gar nicht daran, denn diese Stimmungen — und zwar auch das rein Musikalische darin — sind so naturwahr und von ihrer Umgebung ohne Schaden nur schwer loszulösen, daß der glänzende Konzertsaal das schlichte Volkslied kaum jemals restlos zur Geltung bringen kann, ja daß m. E. selbst Konzertmusik gegen das Volkslied in seiner ursprünglichen Umgebung einen harten Stand haben muß.

Nun mag es hier außer Betracht bleiben, daß das alte Volkslied langsam ausstirbt. Hier soll einmal gezeigt werden, daß es in Niedersachsen noch recht lebendig ist.

Da geht abends oder an Feiertagen wohl auch schon nachmittags, eine Kette Mädchen Arm in Arm die Dorfstraße entlang, zuweilen ist auch ein Bursch dazwischen, und dann singen sie, ein- oder zweistimmig. Meistens sind es Liebeslieder, Balladen, Romanzen, ab und zu Naturlieder, sehr selten aber bloße Stimmungslyrik. Will man sie aufzeichnen, so stößt man bei dem jungen Volk oft genug auf Scheu und mißtrauischen Widerstand. Von alten Leuten habe ich sie aber leichter bekommen, vor allem auch die ältesten Lieder, die in den nun größtenteils eingegangenen Spinnstuben, diesen Horten des Volksgesanges, gesungen wurden.

Ich teile aus meinen Sammlungen eine Reihe mit. Lieder, die das Gepräge hohen Alters noch besonders tragen, mögen den Anfang machen. Zunächst ein geistliches, eine Marienlegende. Es ist eines jener sinnigen, innigen Lieder, mit denen das Volk die rührenden Gestalten des Sohnes und der Mutter umsponnen hat. Mir sang es ein evangelischer Hofbesitzer in der Heide vor. Seine 70jährige Mutter begleitete ihn dabei mit einer freien zweiten Stimme ganz bewundernswert.

Es ist immerhin nicht ausgeschlossen, daß es aus katholischer, also vorreformatorischer Zeit stammt, demnach etwa aus dem sechzehnten oder einem früheren Jahrhundert. Doch kann es auch jünger sein, und es hätte sich dann aus katholischer Gegend eingebürgert. Hier, im südlichen Teil der Lüneburger Heide, wird es noch von den jungen Mädchen beim Kranzbinden gesungen, wenn ein Kind gestorben ist.

Der überaus schlichte Ton und Vortrag der Singweise deckt sich völlig mit der vom Text gegebenen Stimmung. Ohne Sentimentalität wird der Bericht vorgetragen und hat doch etwas zart Rührendes.

Der Text fällt auf durch die Strophenform. Von der zweiten Strophe an wird jedesmal die zweite Zeile zweimal gesungen. In der zweiten Strophe wird die Legende vom ewigen Juden berührt. Eine eigenartig lebendige Anschauung bekundet dabei das „gestern abend".

*Sehr ruhig.*




Stadt; sie such-te ih - ren Sohn, den sie ver - lo - ren schon.

2. Sie sah ihn gestern abend
Vor eines Juden Haus,
Vor eines Juden Haus,
Voll Blute sah er aus.

3. Und was er auf dem Haupte trug!
Von Dornen eine Kron.
Von Dornen eine Kron,
Das Kreuz das trug er schon.

4. Maria unterm Kreuze stand
Und weinte bitterlich;
Sie weinte bitterlich,
Das Kreuz gefiel ihr nicht.

5. Maria, laß dein Weinen sein,
Das Kreuz und das ist mein!
Das Kreuz und das ist mein,
Das Himmelreich ist dein.

Ein Pfingstlied ist das Lied von der sogen. Maibraut, das die kleinen Mädchen am Pfingsttagnachmittage in den Häusern singen, leider wohl nur noch in sehr wenigen Dörfern. — Die Maibraut geht voran. Auf dem Kopfe trägt sie einen Kranz und in der Hand einen Blumenstrauß. Wenn die Kinder in ein Haus kommen, so stellen sie sich in einem Kreise um die Maibraut herum auf und singen das Lied:

*Etwas bewegt.*




2. Und als wir vor den Himmel kam'n,
Da fragten sie, wer da wäre.
„Hier ist eine hübsche Jungfrau fein,
Singt Gott dem Herrn so gerne.“

3. Ach hübsche, schöne Jungfrau fein,
Der liebe Gott läßt sie fragen,
Ob sie den Namen „Jesu Christ“
Wohl in dem Herzen trage.

4. „Sie trägt wohl in dem Herzen fein,
Auch wohl in ihrer Seele,
Den Namen „Herr Jesu Christ“ allein,
Allein zu Gottes Ehre.“

Welch ein feiner Klang ist in diesen Strophen! Und das trotz der Reimlosigkeit. Aber richtiger muß es freilich wohl heißen: infolge der Reimlosigkeit. Denn regelrechte Reime würden die Sprache reichlich glatt erscheinen lassen und eben diesen zarten lyrischen Klang übertönen. Der einzige Reim erscheint in der ersten und dritten Zeile der letzten Strophe, völlig zwanglos. Im übrigen hat man den Eindruck, als ob dem Reim aus dem Wege gegangen wäre. Das Volk hat Reimkraft genug, um beispielsweise in der zweiten Strophe statt „so gerne“ die Worte „zur Ehre“ (als Reim auf „wäre“) zu setzen. Im zwölften Jahrhundert galt die Assonanz allgemein statt des Reimes. Aber wenn das Lied auch sehr alt ist, so wird es doch kaum eine Uebersetzung aus dem Mittelhochdeutschen sein.

Die Melodie ist schlicht und schön wie der Text und entspricht ihm in Ausdruck und Stimmung ganz und gar. Der Rhythmus läßt sich allerdings auf gerade Taktart in der ganzen Melodie zurückführen, doch würde diese dadurch eher an Reiz verlieren als gewinnen.

Etwas ganz Eigenartiges stellt jedenfalls der folgende Neujahrsgesang dar. Es ist ein Rezitativ, das sich nur auf der fünften und achten Stufe der Tonleiter bewegt und doch interessant gestaltet ist. Die Knaben, mit den Farben der Trauer, der Hoffnung und der Freude [1], singen es in den Häusern und schließen je nach den Geschicken des Hauses einen oder mehrere, meist mehrstimmige Choräle daran. Hier hat man also noch gute alte Gebrauchsmusik, die leider so selten geworden ist.

*Leicht bewegt.*




Alt, kräftig und ungewöhnlich tritt auch von den weltlichen Liedern manches hervor. Da ist z. B. ein Lied vom Krieg und seinen Schrecken. Die Weise fällt auf durch den Wechsel von gerader und ungerader Taktart, und es ist erstaunlich, daß sie in der vorliegenden Form noch heute gesungen wird, daß sie also nicht gemodelt und ausgeglichen wurde. Der Text erscheint jedoch, wenigstens in dieser Form, jünger als die Melodie. Die Takteinteilung der letzteren macht Schwierigkeiten.

*Breit und kräftig, in Marschbewegung.*




2. Der Kampf der war so groß,
Daß er viel Menschen kost.
Man sieht fast keinen Boden
Vor Blessierten und vor Toten.
Hier liegt ein Fuß, ein Arm,
Daß Gott sich drüber erbarm.

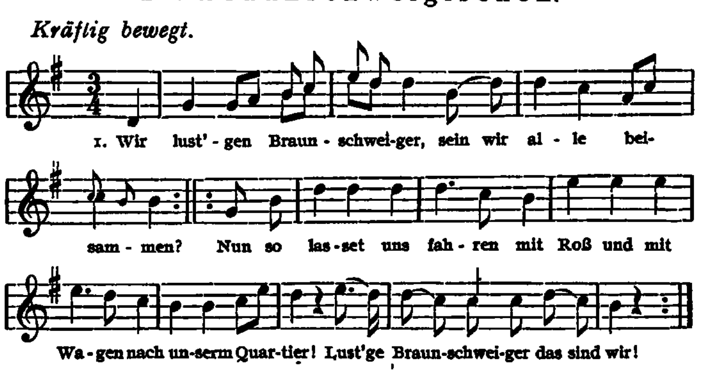
3. Zum Vater kam ein Bot':
Euer Sohn und der ist tot.
Die Tochter spricht zur Mutter:
Ach Gott, wo ist mein Bruder!
Wo ist mein Kamerad?
Spricht mancher brave Soldat.

4. So manche junge Braut,
Die weinet überlaut.
Der Jüngling, den sie liebet,
Ist in der Schlacht geblieben;
Dort liegt er hingestreckt,
Mit Staub ist er bedeckt.

Ein anderes prächtiges Soldatenlied, in Wort und Weise von alter Soldatenherrlichkeit klingend, ist das Landeslied der Braunschweiger und Hannoveraner. In Niedersachsen ist es allgemein bekannt. Hier und da ist es auch zum Liede eines Regiments geworden. Für den weiteren Leserkreis soll es hier verzeichnet werden.

Im Braunschweigischen:

*Kräftig bewegt.*




2. Und als wir kamen vor das Tor,
Links und rechts stand das Jägerchor.
Und da sahen wir von Weitem
Unsern Herzog schon reiten
Zu seinen Grenadier(n);
Lustige Braunschweiger, das sind wir!

3. Unser Herzog hat uns wohl bedacht,
Bier und Branntewein uns mitgebracht,
Schöne Mädchen zum Vergnügen,
Musikanten zum Spielen,
Zu unserm Pläsier:
Lustige Braunschweiger, das sind wir!

4. Seht wie so liebreich
Unser Fähnrich tut schwenken!
Er schwenkt seine Fahne
Wohl über die Husaren,
Wohl über das ganze Heer:
Lustige Braunschweiger, das sind wir!

[1] Mit schwarzen, grünen und weißen Bändern. In den Händen haben sie lange, weiße Stäbe, auf die sie beim Singen die Mützen hängen.

Dies ist die jüngere Textfassung, wie sie jetzt gesungen wird.

Im Hannoverschen:




2. Unser Herzog hat alles wohl bedacht,
Bier und Branntewein uns mitgebracht,
Musikanten zum Spielen,
Hübsche Mädchen zum Vergnügen,
Zur Lust und zum Pläsier;
Lustg' Hannoveraner die sein wir!

3. Es hat sich das Trömmlein
Schon zweimal gerühret,
Schon zweimal gerühret;
Da heißt es: marschieret
Hinaus vor die Stadt,
Wo der Feind sich gelagert hat!

4. Und als wir kamen vor das Tor,
Links und rechts da stand das Jägerchor;
Und da sahen wir von weitem
Unsern Herzog schon reiten,
Er ritt auf seinem „Grenadier".
Lustg' Hannoveraner die sein wir!

5. O seht einmal, wie so liebreich
Unser Fähnrich tut schwenken!
Er schwenkt seine Fahne
Wohl über die Husaren,
Wohl über das ganze Heer:
Lustg' Hannoveraner die sein wir!

Man beachte und vergleiche im einzelnen die Abweichungen in Text und Melodie!

Der „Grenadier" ist natürlich sein Pferd. Da das aber nicht verstanden wurde, so machte man daraus: er ritt zu seinen Grenadieren. U. a.

Strophe 3: „Es hat sich das Trömmlein . . ." kommt fast wörtlich in einem bayrischen Soldatenliede vor, das im Liederhort von Erk-Böhme aufgezeichnet steht, mit der Angabe 1815. Wenn dies Lied wirklich nicht älter sein sollte, so kann die Strophe trotzdem später hinübergenommen sein in das Lied der Hannoveraner. Dies letztere ist aber zweifellos lange vorher entstanden. Es ist freilich schwer zu bestimmen, ob es ursprünglich von Braunschweig oder von Hannover ausging. Vielleicht kommt als Entstehungszeit des Liedes der gemeinsame Kampf der Hannoveraner und Braunschweiger unter dem Herzog Ferdinand von Braunschweig gegen die Franzosen (im Siebenjährigen Kriege) in Betracht. Sie waren durch hessische Truppen verstärkt, worauf es möglicherweise zurückzuführen ist, daß das Lied (mit Veränderungen) auch von den Soldaten in Kassel gesungen wird.

Ein ansehnliches Alter hat sicher auch ein drittes Soldatenlied. Es wird von jungen Burschen, die zur Musterung gehen, viel und gern gesungen.

*Marschmäßig.*







2. Und der Soldat muß exerzieren.
Er muß marschieren in das weite Feld.
Muß Schildwach stehn, muß patrouillieren,
Daß nicht der Feind, der Feind ins Land einfällt.
Wenn die Kanonen im Felde krachen
Und dem Soldat wohl nach dem Leben trachten,
Dann sitzt der Bauersmann vergnügt zu Haus
Und raucht sein' Pfeif Tabak zum Fenster naus.

3. Und hat der Feldzug nun ein Ende
Und der Soldat marschiert in sein Quartier,
So hört er nichts als Kummer und Elend:
Wir haben gar kein Brot, kein Geld mehr hier!
Ja man tut den Soldat verfluchen;
Er soll sein Brot wohl auf dem Schlachtfeld suchen.
Ja solch ein Dank, ein Dank hat der Soldat,
Der für sein Vaterland gestritten hat.

So unbeholfen der Text ist, so originell wirkt er doch. Er könnte wohl, wie überhaupt das ganze Lied, von einem aus dem Kriege heimgekehrten Soldaten erdacht sein.

Die Weise wird ursprünglich ganz dreivierteltaktig gewesen sein, also vom fünften Takte ab so:




ist dann aber — wohl aus Bequemlichkeit — im Viervierteltakt gesungen worden. Der Schluß zeigt ebenfalls ein Beispiel, wie das Volkslied lebt und sich ändert. Zuerst war wohl der Schluß dem ersten Teil des Liedes entsprechend, also wie in der obigen Fassung. Ich hörte die Stelle dann aber auch so:



und neuerdings meistens so:



Es ist mir auch vorgekommen, daß ich die erste und zweite Fassung zusammen hörte, also zweistimmig, und auch alle drei zusammen, also dreistimmig. Der Reiz der Mehrstimmigkeit hat übrigens — meistens durch Oberterzen — oftmals eine Veränderung der Melodien veranlaßt. Beachtenswert ist auch der Tritonus (von oben), der im Volksliede öfter vorkommt (und zwar, wie noch an einem Beispiel gezeigt werden soll, auch von unten) und der also keine Singeschwierigkeit bedeutet.

Fast ganz verklungen ist das folgende Straßburg-Lied. In der Heide wird es ab und zu noch gesungen, und man kann es merkwürdigerweise sogar von den Zigeunern hören.

Musikalisch hat es nicht den Wert des „O Straßburg, du wunderschöne Stadt" und „Zu Straßburg auf der Schanz", aber es wäre doch schade, wenn es ganz vergessen würde.

Der Schluß des Textes ist etwas verwunderlich und dem Sinne nach im Grunde heidnisch, trotz der Himmelskönigin, übrigens aber durchaus ernst gemeint. — Für das musikalische Empfinden des Volkes zeugt die Betonung der Interjektion durch längeres Halten des betreffenden Tons.






2. Eine halbe Stunde vor der Stadt [1],
Wo man mich gefangen hat,
Führten sie mich vor des Hauptmanns sein Haus:
Großer Himmel, was soll werden daraus;
Ach, mit mir ist es aus!

3. Des Nachmittages um halb vier,
Stellt man mich dem Regimente für,
Und da sollt' ich bitten um Pardon,
Da kriegt ich meinen wohlverdienten Lohn.
Ei, das wußt ich ja schon.

4. Und nun, ihr Herren insgemein,
Ich will euch untertänig sein.
Könnt ihr mir noch eine Bitte gewähr'n,
Daß ich brauche noch nicht zu sterb'n,
Brauch noch nicht zu sterb'n?

5. Deine Bitte können wir dir nicht gewähr'n,
Mache dich bereit zum Sterb'n,
Und hast du noch ein Liebchen allhier,
So geh' hin und nimm Abschied von ihr,
Ja, nimm Abschied von ihr!

6. Und als ich zu Feinsliebchen kam,
Fing sie so bitterlich zu weinen an.
Ach, Feinsliebchen, weine nicht so sehr,
Sonst betrübest du mein Herz noch viel mehr,
Weine nicht so sehr!

7. Und wenn ich dann gestorben bin,
Trägt man mich zum Kirchhof hin,
Da krieg ich ein Grab von Marmelstein
Und ein Kreuz von Elfenbein.
Ei, da ruht es sich fein!

8. Und nun, du Himmelskönigin,
Nimm du mein' arme Seele hin,
Nimm sie zu dir in dein Himmelreich hinein;
Wo die schwarzbraunen Mädelein sein;
Ei, da möcht ich wohl sein!

Ein im Volksliede oft behandelter Balladenstoff ist der überfallene Jüngling. Im Deutschen Liederhort von Erk-Böhme sind mehrere schöne Fassungen aufgezeichnet. Das hier mitgeteilte Lied scheint mir aber zum Allerschönsten unserer gesamten Volkslieder zu gehören.

Bemerkenswert ist wieder der Wechsel von gerader und ungerader Taktart, der übrigens ganz unauffällig ist. Die regelmäßige Fassung habe ich einige Stunden weiter in die Heide hinein auch gefunden, doch muß ich sagen, daß mir die hier mitgeteilte besser gefällt.




2. Und als sie in den Wald 'neinkam,
[: Ei, da fand sie einen :] verwund'ten Knab'n.

3. Der Knab' der war von Blut so rot,
[: Und als sie sich :] verwandt, war er schon tot.

4. Wo krieg ich nun zwei Leidfräulein,
Die mir mein Lieb, die mir mein feines Lieb zu Grabe weih'n!

5. Wo krieg ich nun sechs Reiterknab'n,
Die mir mein Lieb, die mir mein feines Lieb zu Grabe trag'n!

[1] Um der Einfachheit des Notenbildes willen ist hier wie auch bei anderen Liedern von einer Teilung oder Zusammenziehung der Noten Abstand genommen.

6. Wie lange soll ich denn trauern gehn?
[: Bis daß alle Wasser :] zusammengehn!

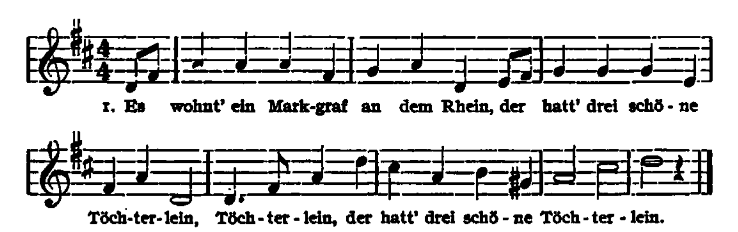
7. Ja, alle Wasser geh'n nicht zusamm'n;
[: Ei, so wird mein Trauern :] kein Ende hab'n!

Das Lied ist in verschiedenen Formen oder auch in dieser vorliegenden mit geringen Abweichungen weit verbreitet. In Südhannover heißt es R e u t e r knab'n, was jedenfalls auch auf ein hohes Alter deutet. Bezeichnend für das Volkslied überhaupt, für die Ballade aber besonders, ist es, daß über das Voraufgegangene oder über die vorliegenden Verhältnisse nur zufällig sich ergebende Andeutungen gemacht werden. Das erklärt sich teils aus dem Tatsachensinn des einfachen Volkes, teils wohl, weil diese Dinge zur Zeit der Entstehung des Liedes als bekannt vorausgesetzt wurden. Die Ergänzung überließ man dem Hörer. Das ist aber der Grund so mancher Dunkelheit und Unklarheiten, die freilich den Reiz eines Liedes sehr wohl erhöhen können.

Das Gesagte gilt z. T. auch von der Ballade über die Töchter des Markgrafen am Rhein.

Die Strophen 5, 6, 7 scheinen auf dörfliche Verhältnisse umgedeutet zu sein. Bemerkenswert ist auch das Vorkommen der im Volksglauben noch immer bedeutungsvollen Zahl 7 und der 3 Lilien [1]. Das weist auf altdeutsche Mythen zurück, doch sind die Lilien hier (wie ja auch sonst) ins Christliche umgedeutet.

An der Melodie ist die im Volkslied seltene, hier noch obendrein kurz vor dem Schlusse auftretende Ausweichung in die Dominante auffallend.




Einige Dörfer weiter wird sie jedoch schon wieder anders, ohne die Modulation, gesungen:



2. Die erste ging auf Reisen,
Die zweite ging nach Niederland.

3. Die dritte kam vor Schwester Tür
Und klopfte da ganz leise für.

4. Wer ist denn da vor meiner Tür
Und klopfet da ganz leise für?

5. Es ist eine arme Dienstmagd hier,
Die sich hier gern vermieten will.

6. Eine solche Dienstmagd will ich nicht,
Die abends auf der Straße liegt.

7. Eine solche Dienstmagd bin ich nicht,
Die abends auf der Straße liegt.

8. Da bat sie sie jetzt um ein Jahr;
Aus einem Jahr wurden sieben Jahr.

9. Als die sieben Jahr vergangen war'n,
Da fing das Mädchen an krank zu werden.

10. Ach Mädchen, eh' du kränker wirst,
Sag mir deines Vaters Namen!

11. Mein Vater ist Markgraf an dem Rhein,
Und ich bin sein jüngstes Töchterlein.

12. Ach, Schwester, hättst du das eher gesagt,
Könntst du jetzt Sammet und Seide trag'n.

13. Samt und Seide trag ich nicht,
Ich komme hin, wo's besser ist.

[1] Man vergleiche das wohl allgemein bekannte „Drei Lilien, drei Lilien, die blühn auf meinem Grab".

14. Und als das Mädchen gestorben war,
Da wuchsen drei Lilien auf ihrem Grab.

15. Auf der ersten stand zu lesen:
Bei Gott ist sie gewesen.

16. Auf der zweiten stand geschrieben:
Bei Gott ist sie geblieben.

17. Auf der dritten stand: Vergiß mein nicht.
Vergiß auch deine Schwester nicht.

Eine andere Ballade, die man als Schicksalsballade bezeichnen kann. Es kommt im Volke eine ganze Anzahl dieser Art vor. Hier handelt sich's wie meistens um eine Braut, der ihr Unglück vorherbestimmt ist. Der leitende Gedanke weist auf abergläubische Erinnerungen zurück, die aus heidnischer Zeit stammen. In anderen derartigen Balladen ist der Zusammenhang dadurch klargestellt, daß die Mutter des Bräutigams als Wasserweib (Nixe) den Untergang der Braut herbeiführt.




2. Sie ging zu ihren Eltern,
Zu ihren herzliebsten Eltern:
Könnte dies, könnte das nicht möglich sein,
Daß ich ein Jahr könnt bei euch sein?

3. Ach nein, das kann nicht gehen,
Die Heirat muß geschehen;
Christinchen, das bilde dir ja nicht ein,
Denn du mußt fahren wohl über den Rhein.

4. Sie ging in ihre Kammer
Und hielt ein groß Gejammer,
Sie hielt eine großjämmerliche Pein,
Daß sie sollt fahren wohl über den Rhein.

5. Da kam der Ritter gefahren
Mit vierundzwanzig Wagen;
Der erste, der war von Golde so rot,
Drin wurde Christinchen abgeholt.

6. Und als sie auf grüner Heide,
Begegnete ihr ein Paar Schwalben:
Ach, Schwalben, ihr fliegt voll Freuden dahin,
Und ich muß hin, wo mein Unglück ist!

7. Und als sie kamen zur Brücke,
Da schauten die Pferde zurücke,
Da brachen gleich zwei Bretter ein,
Christinchen fiel in den Rhein hinein.

8. Ach, hätt' ich doch eine Kette,
Womit ich sie errette,
Ach, hätt' ich doch ein seidnes Band,
Das ich knüpfen könnt' um ihre Hand!

9. Was zog er aus der Tasche?
Ein Tuch, schneeweiß gewaschen,
Ein Messer, das war von Gold so rot,
Damit stach er sich selber tot.

Ein oft behandeltes Thema ist auch die Nonne oder auch der Graf und die Nonne.




2. Der jüngste von den dreien,
Der in der Mitte saß,
Gab mir einmal zu trinken
Den Wein aus seinem Glas.

3. Was zog er von dem Finger?
Ein goldnes Ringelein:
So nimm hin, mein Schatz allerliebster,
Dies soll dein Denkmal sein!

4. Was soll ich mit dem Denkmal,
Was soll ich damit tun?
Ich bin ein armes Mädchen,
Hab weder Geld noch Gut.

5. Bist du ein armes Mädchen,
Hast weder Geld noch Gut,
So gedenk an unsre Liebe,
Die zwischen uns beiden ruht.

6. Ich gedenk an keine Liebe,
Ich gedenk an keinen Mann,
Ich gedenk an Gott den Vater,
Der mich ernähren kann.

7. In das Kloster will ich gehen,
Will werden eine Nonn',
Will mit zum Feinde ziehen,
Will werden was ich kann.

Man vergleiche den Text mit dem Liede ähnlichen Inhalts, das Herder schon in den „Stimmen der Völker" mitteilt [1], insbesondere den Ausgang. Dort ist er nämlich tragisch, hier jedoch moralisierend abgeschwächt. Was die musikalische Wirkung dieses Liedes anbelangt, so wünsche ich dem Leser, daß er es eines Sommerabends einmal zweistimmig (immer in Terzen) von fern herüberschallen hörte. Es wirkt ganz eigenartig schön.

Nun vergleiche man auch den Inhalt des folgenden Liedes von der Nonne und im besonderen auch wieder den Ausgang. Der ist hier — im Vergleich wenigstens — schon trivial: zwei volle Flaschen Wein; in einer anderen Fassung freilich noch poetisch verschönt: zwei Flaschen roten Weins.




2. Ins Kloster will sie ziehen,
Will werden eine Nonn'.
So will ich die Welt durchreisen,
Bis daß ich zu ihr komm.

3. Im Kloster angekommen,
Ganz leise klopf ich an:
Gebt heraus die jüngste Nonne,
Die zuletzt ins Kloster kam.

4. Ist keine 'reingekommen
Und kommt auch keine 'raus,
Denn was drin ist, muß drin bleiben
Im schönen Nonnenhaus.

5. Da steht sie unter der Türe,
Schneeweiß ist sie gekleid't,
Ihr Haar ist kurz geschoren,
Zur Nonn' ist sie geweiht.

6. Was trägt sie unter der Schürze?
Zwei volle Flaschen Wein:
So nimm hin, du Herzallerliebster,
Dies soll dein Abschied sein.

[1] Auch in Friedländers 100 Volksliedern.

(Fortsetzung folgt.)

# Schule und Musik.

PROFESSOR Dr. *Wilibald Nagel* in Darmstadt hat im Heft 9 der „N. M.-Z." die Art, wie die Schüler und Schülerinnen der höheren Lehranstalten *Ulms* durch Herrn *August Halm* in die Musik eingeführt werden, als grundsätzlich verkehrt bezeichnet. Da ich seinerzeit den Unterricht beim Gemeinderat beantragt habe und Schüler und Schülerinnen zum Besuche der freiwilligen Veranstaltung auffordere, somit ein gut Teil Verantwortung für das Unternehmen trage, so möge mir eine Aeußerung zu den Vorwürfen gestattet sein, zumal ich als eifriger Hörer einen Einblick in die Methode des Unterrichts gewinne. Darf ich noch hinzufügen, daß ich selbst kein Instrument spiele, in dieser Hinsicht also hinter den zuhörenden Schülern zurückstehe; und nur eben bei meinem Bedürfnis nach Musik von den Vorträgen Anleitung zu richtigem Hören suche.

Zwei Vorwürfe macht der Kritiker Herrn Halm; einmal, er spreche z u h o c h; sodann es werde H e r o e n k u l t getrieben, während die S c h u l e , als allgemeine Bildungsanstalt, die K u n s t i n d e n Z u s a m m e n h a n g d e r a l l g e m e i n e n K u l t u r e n t w i c k l u n g setzen und durch B e t r a c h t u n g v o n P a r a l l e l e r s c h e i n u n g e n das V e r s t ä n d n i s f ü r d i e g e m e i n s a m e S p h ä r e d e r K u l t u r a r b e i t e i n e r Z e i t fördern solle. Die H ö h e n p u n k t e ergäben sich dann v o n s e l b s t. Bei Halm komme die Betrachtung des Anstiegs zu kurz. — Eine Darstellung des Betriebs bei Halm möge dieser Vorwürfe Berechtigung erweisen:

Angenommen, die Einleitung zum Beethoven-Kurs war gelegentlich zu hoch, was nur der Einfachheit halber zugegeben sei, so war sie eben Programm, und der folgende Unterricht bestätigte Stunde um Stunde bald diese, bald jene der programmatischen Erklärungen.

Halm behandelte hauptsächlich den pathetischen Typus (d moll op. 31, Appassionata, Pathétique), den festlichen (Waldstein und ähnliche), endlich den Programmtyp (les Adieux z. B.).

Der Aufbau der Sonate; die Themen, ihr Gewichtsverhältnis und Funktion; die Vorbereitung eines Aufstiegs; die Steigerung selbst bis zum entscheidenden Ereignis der Form, der Wiederkehr; der strukturelle Sinn des Episodischen; die Bedingtheit des Adagios durch den ersten Satz; die Beurteilung von Verzierungen nach ihrem dynamischen oder bloß dekorativen Wert; die Bedeutung der Harmonie für Aufbau und Fluß der Musik, die Sequenz; das Wesen der Melodie, des Themas, des Motivs; die herrische Art, wie Beethoven mit seinen Themen schaltet; die selige Selbsttätigkeit der Musik, wenn sie nach mühsam errungenem Anstieg auf der Hochebene gleichsam sich selbst überlassen ihr eigenes Wesen treibt: alles das, und noch mehr (ich zitiere aus dem Gedächtnis) wurde uns nicht etwa in gelehrtem Vortrag gesagt, sondern Zug um Zug, am Objekte selbst nachgewiesen, und immer wieder aufgezeigt, wie es die Anlage der einzelnen Sonate mit sich brachte; jede Sonate wurde zu Anfang und Ende der Darlegungen ganz vorgespielt; und wenn nun selbstverständlich die verschiedenen Zuhörer und Hörerinnen in verschiedenem Maße profitierten, je nach Vorkenntnissen und Interessen, so haben doch alle Gewinn und Freude daraus geschöpft; so gut wie alle sind bis zur letzten Stunde gekommen, alle sind systematisch angeleitet worden zur Kunst des Hörens, zu achten vom ersten Takte an auf die Themen und ihren Willen, zu verfolgen wie sie sich ausbreiten, erstarken oder ermüden, und sich nicht genügen zu lassen mit außermusikalischer, bloß vorstellungsmäßiger Deutung der Musik, weil sie der Willkür ausgesetzt ist und eine Ablenkung bedeutet von der Kernfrage. Auch die historische Entwicklung wurde skizziert: das Keimen der Sonatenform bei Ph. E. Bach, dessen f moll-Sonate analysiert und mit Beethovens erster Klaviersonate als dem bereits klarumrissenen Typus der Beethovenschen Sonate verglichen wurde; der Aufstieg bei Mozart (Analyse der c moll-Sonate); dann aber allerdings Beethoven als Vollender der Sonatenform — so wurde die Entwicklung dargestellt. Den Abschluß bildete Bruckner (erster Satz der Vierten Symphonie). Ein solches Studium einer musikalischen Form ist aber kein Heroenkult. Der sicherste Weg, den G e s c h m a c k d e r W e r d e n d e n zu bilden, scheint mir die Einsicht in die klassische Gestaltung, in den „Höhepunkt". Von hier aus lassen sich die Linien zu den Vorstadien leichter erkennen, als umgekehrt von der unentwickelteren Phase die ideale konstruieren. Der Höhepunkt ergibt sich nicht von selbst; er ist das Geschenk des Geschicks, das Geheimnis des Genies; klar, sobald er verwirklicht ist, weil alle ihn ahnend ersehnen; unentdeckt, ehe der Genius kommt. Jedenfalls führt Halms Methode an die Musik heran; sie versucht im Gebiete der Musik dasselbe, was Wölfflin für die bildende Kunst geleistet hat.

Damit stehe ich schon mitten in der Diskussion des zweiten Vorwurfs, daß bei Halm die Musik nicht in Zusammenhang mit der allgemeinen Kultur gesetzt werde, durch Betrachtung von Parallelerscheinungen. Gott sei Dank, wird sie das nicht. Solche historische Exkurse, etwa frei nach Lamprecht, kann ich mir leisten ohne jegliche Einsicht in das technische Wesen der Musik oder der Malerei oder sonst einer Kunst selbst; was ich aber nicht kann, was ich und mit mir viele haben möchten, das ist die Einsicht in die Gesetzmäßigkeit einer Musik selbst; das bedeutet erhöhte Empfänglichkeit für die zentralen Fragen der Musik, jeder Musik, eines Mozart und Haydn sogut wie Beethovens, das verfeinert und steigert den Kunstgenuß und weckt mit der Freude an einer schönen oder lustigen Melodie zugleich die Ehrfurcht vor dem schaffenden Kunstverstand, vor der Oekonomie, mit der jeder Große seine Mittel zurate hält. Die historische Betrachtung in allen Ehren, sie führt um die Sache herum, bietet Einblick in interessante Vor- und Nebenbedingungen, erklärt die Herkunft von Bausteinen, die der schaffende Meister verwendet zu seinem Zwecke; das Schaffen selbst gehorcht diesem Zwecke; und die ästhetische Betrachtung allein, nicht die historische ist es, die in den Zusammenhang der Idee hineinführt, und der Künstler ist der berufene Deuter des Plans eines Kunstwerks. Die historische Betrachtung stellt viele Parallelerscheinungen einer Kultur zusammen, das Wissen um sie ist zweifellos angenehm und nützlich. Gelingt es aber der ästhetischen Analyse, in einer K u n s t f o r m den vollendetsten Ausdruck einer Kulturperiode schauen und fühlen zu lassen, erkennen zu lassen, wie das Interessante und Wertvolle in der Kunst nicht der jeder Kulturperiode gemeinsame Besitz ist, sondern die Art und Weise, wie nun jede Kunst diesen Besitz technisch bewältigt und darstellt; daß K u l t u r F o r m ist, dann ist m. E. m e h r geleistet als die Historie vermag. Nicht Wissensvermehrung, sondern Geschmacksveredelung, das ist das Ziel solchen ästhetischen Unterrichts. Und das Ergebnis: daß wir im Konzertsaal nicht mehr hilflos sitzen, hilflos trotz Musikerbiographien und Kenntnis von Parallelerscheinungen, daß wir bei jeder Sonate oder Symphonie, die wir hören können, nicht bloß warten, ob uns einiges darin gefällt oder ob sie ein schönes Adagio hat, sondern wir von Anfang an gespannt auf die Art lauschen, wie das Problem gelöst wird, daß wir endlich einige Beethoven-Sonaten als unverlierbaren Besitz kennen und überhaupt wissen, was eine Sonate ist.

Mutatis mutandis gilt dies von dem Richard-Wagner-Zyklus dieses Winters. Gleichzeitig mit der Behandlung Parsifals von Wolfram von Eschenbach und der Isolde von Gottfried von Straßburg im deutschen Unterricht spielte und analysierte Halm Wagners Dramen. Wo in Deutschland wird zurzeit Schülern ähnliches geboten? Die Schüler, die teilnehmen, haben nun eine Vorstellung vom „Worttondrama", von der Art, wie Wagner seine Szene musikalisch bewältigte, den Text musikalischen

Bedürfnissen anschmiegte, dem Bedürfnis der Wiederholung und der Wiederkehr z. B.; welchen musikalisch organischen Wert Leitmotive haben im Aufbau der Szene, abgesehen von ihrer Aufgabe des Illustrierens, der Tonmalerei; von Wagners mythisch monumentaler Gestaltung der Charaktere des Epos, der weiland höfischen Ritter des zwölften Jahrhunderts. — Inzwischen sind im Seminar Blaubeuren, in Göppingen und Heidenheim ähnliche Kurse ins Leben getreten, die zwei letzteren nicht von der Schule selbst, aber auch von Lehrern eingerichtet, und von Schülern und Schülerinnen gemeinsam mit den Erwachsenen besucht. Wenn Prof. Nagel hörte, was die Blaubeurer Lehrer und Schüler sagen, wie in Göppingen nach Beendigung des Kurses September-Dezember sofort ein neuer entstand (der Heidenheimer dauert bis Ostern), so würde er, dessen bin ich überzeugt, sein absprechendes Urteil revidieren und das Wertvolle dieser Veranstaltungen anerkennen. Zweifellos gehört Herr Halm an ein Konservatorium, als dem geeignetsten Boden, seine Fähigkeit eindringender Analyse fruchtbar zu machen. Solange er aber nicht dazu berufen wird, betrachten wir es als seltenen Glücksfall für unsere Anstalt, daß uns hier etwas geboten wird, was ich in Musikführern vergebens suchte und was unsere Zeit fordert: ästhetische Belehrung. Die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts hat unter Taines Aegide das Milieu von Werken beschrieben; was uns fehlt, was wir wollen, was Halm als einer der ersten bringt, das ist Einblick in den Bau des Kunstwerks selbst. Woher sonst der Erfolg der Hildebrand, Cornelius, Wölfflin in der bildenden Kunst? Die Musikschriftsteller werden sich dieser Problemstellung nicht entziehen können, aber auch bald spüren, daß eine solche Analyse nur leisten kann, wer positive Werte zu geben hat, und daß hierbei die Phrase Fiasko macht.

**Ulm.** **Professor Zeller.**

* * *

*Nachschrift der Redaktion.* Bei der Wichtigkeit der Frage „Schule und Musik" scheint uns eine gründliche Aussprache von Wert und Nutzen zu sein. Man kann nun nicht aus der Ferne ein abschließendes Urteil über die Art und Weise des Vorgehens von August Halm abgeben; man müßte seine Vorträge erst selber hören. Daß wir trotzdem von Bedenken nicht frei sind, sei aber nicht verschwiegen. Für heute möchten wir nur auf die Gefährlichkeit eines Satzes im vorstehenden Artikel hinweisen, als ob durch derartige Vorträge in Schulen wirklich Einsicht in das technische Wesen der Kunst gewonnen werden könnte. Man kann die Befürchtung nicht unterdrücken, als ob eher das Halbwissen, ein schlimmer Dilettantismus damit unliebsam gefördert würden. Das sind Befürchtungen; ob sie sich bewahrheiten, könnte erst das Ergebnis dieser Vorträge entscheiden. Ist übrigens Aug. Halm der geeignete Mann, der Jugend gerade den „Heroen" Beethoven nahe zu bringen? — Die Bemerkung, daß erst durch August Halm ein Einblick in den Bau des Kunstwerkes ermöglicht werde, kann sich natürlich nur auf die betreffenden Ulmer Kreise beziehen. Auch vor Herrn Halm hat sich sonst die Welt schon einigermaßen mit diesem „Problem" befaßt.

---

# Musikalische Ornamentik.[1]

## Von EDWARD DANNREUTHER.

**Autorisierte Uebertragung a. d. Englischen von A. W. STURM.**

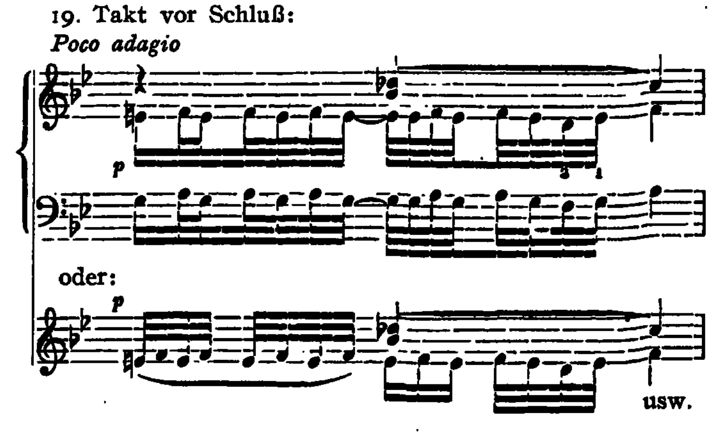
(Fortsetzung.)

FUGA, con alcune licenza. Die Nachschlagsnoten des Trillers im Thema dieser Fuge sind von Beethoven angegeben; wo sie nicht eingezeichnet sind, sind sie nicht erforderlich.










---

[1] Vergleiche dazu die Artikel in den Heften 1, 3, 10, 13, 17 des Jahrgangs 1911; und Heft 5 und 18 des Jahrgangs 1912.

*ten.*

*pp*

Sonate E dur op. 109, Takt 6:

*Andante molto cantabile*

oder:

Aber die erstere Ausführung nach altem Muster scheint besser.

Var. II:

usw.

Var. VI, Takt 12 usw.:

Takt 15:

usw.

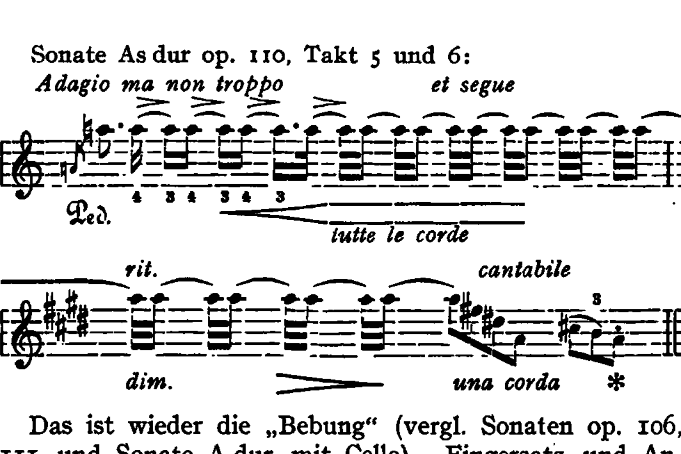
Takt 16:

Takt 25:

*f* *p* *cresc.*

usw.

Sonate As dur op. 110, Takt 5 und 6:

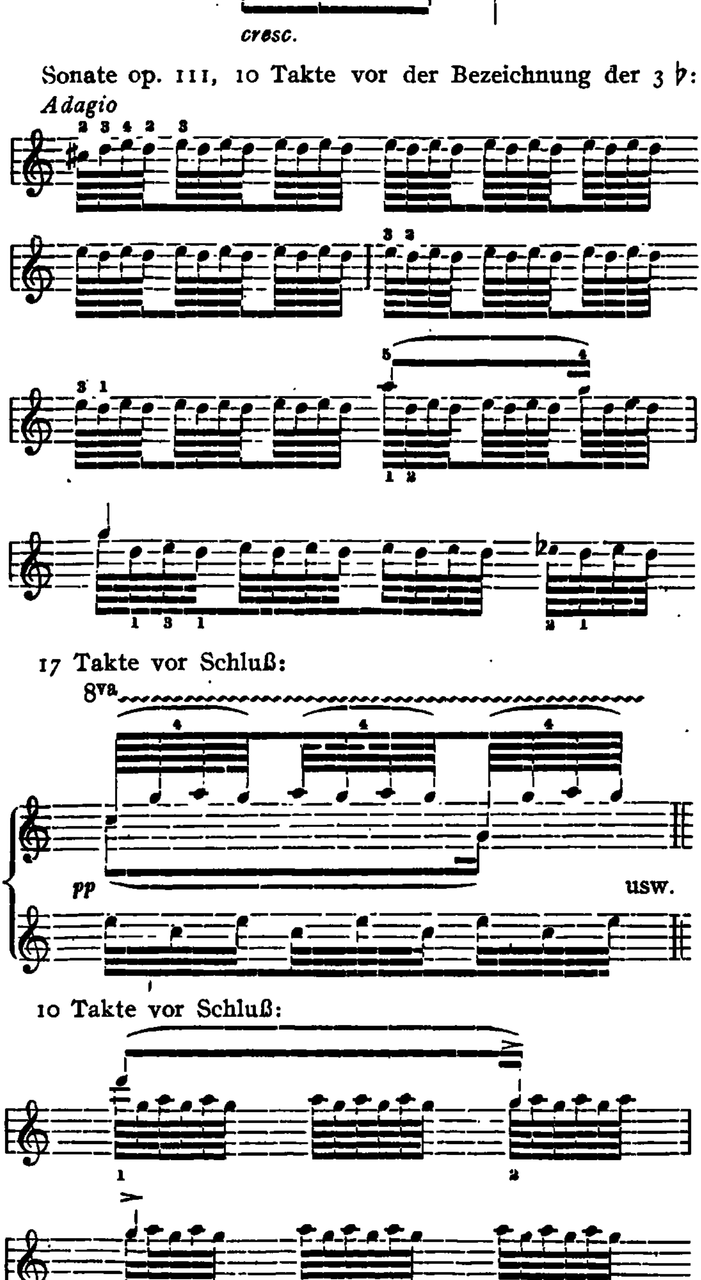



Das ist wieder die „Bebung" (vergl. Sonaten op. 106, 111 und Sonate A dur mit Cello). Fingersatz und Anweisungen von Beethoven. Die beabsichtigte Wirkung ein legato tremolo, synkopiert, accelerando und crescendo, worauf diminuendo und ritardando folgt, nach Wunsch mit Hilfe der Pedale auszuführen.

Fuge, Takt 19:




Sonate op. 111, 10 Takte vor der Bezeichnung der 3 ♭:




(Fortsetzung folgt.)

# William Wolf.

### Ein Gedenkblatt von LEO HELLER.

NACHRUFE müßten eigentlich immer nur von Menschen gehalten werden, die dem Toten, dem sie Worte der Achtung und Liebe zollen, im Leben nahe gestanden haben und denen sich Gelegenheit geboten hat, das irdische Dasein des Entschlafenen in vielen seiner Phasen zu verfolgen und einen Einblick in das innerste Fühlen einer wirkenden Seele zu gewinnen. Erst dann wird das gesprochene oder geschriebene Wort von echter Ueberzeugungskraft und Wärme erfüllt, wenn man es zum Speicher eines Teiles seiner Liebe auserkürt und wenn in ihm das Herz schlägt. Das liebe Schema F gestattet es dem Redner oder dem Schriftsteller, den Anforderungen, die man an sie als Verherrlicher im Tode entschlafener Persönlichkeiten stellt, einigermaßen gerecht zu werden. Aber alles, was sie von dem Wirken und Weben des Toten vorbringen, wird, insofern sie ihm im Leben entfernt gewesen sind, das Kennzeichen des Erkünstelten, Erdachten und darum Oberflächlichen tragen. Anders ist es, wenn ein Freund an die Bahre seines Freundes tritt, um zu sagen, wovon sein Herz voll ist und welche Gedanken seinen Geist bewegen.

Ich möchte heute einiges über Professor William Wolf sagen, der im Alter von 75 Jahren in Berlin plötzlich und gänzlich unvermutet aus den Reihen der Lebenden geschieden ist. Ich habe den nunmehr Toten gekannt und wenn wir auch, wie sich ja schon aus der Verschiedenheit der Anzahl unserer Lebensjahre ergibt, durch eine ganz gesonderte Welt- und Lebensauffassung von einander getrennt waren, so hatte ich doch die reichen Schätze an Gemüt und Empfindung erkannt, die William Wolf als Mensch beherbergte und die ihn zu einer seltenen und verehrungswürdigen Persönlichkeit machten. In einer Zeit, in einer Stadt, in der erbitterte Existenzkämpfe heftiger geführt werden denn je, in der täglich, ja stündlich Schlachten geschlagen werden, um sich in den Besitz des nötigen Lebensunterhaltes zu setzen, in der Rücksichtslosigkeit, Selbsterhaltungsbegier und gesteigerte Eigenliebe alles, Schlichtheit und Bescheidenheit aber nichts bedeuten, in einer Zeit und in einer Stadt endlich, in der sich maßloses Strebertum breit macht und das „über Leichen Gehen“ eine alltägliche Erscheinung geworden ist, lebte William Wolf ein Leben der lautersten Menschenliebe und der ungeschmälerten Opferfreudigkeit. Wenn man von einem Zeugen aus alter, guter Zeit spricht, der in eine gänzlich veränderte, gewiß aber nicht besser gewordene Epoche herüberragt, dann konnte man Wolf als einen dieser Zeugen gelten lassen. Er hat nie mit den Fäusten gearbeitet, um sich vorwärts zu bringen, er ist nie gewaltsam über einen anderen hinweggeschritten, um sich selbst der Sonne der Gnaden intensiver auszusetzen. Darum ist er auch einen Weg der Enttäuschungen gegangen, darum häuften sich auch vor seinen Schritten, die er möglichst kurz und vorsichtig machte, um nur ja keinem Blümchen, keinem Tierchen wehe zu tun, Dornen und Gestrüpp. Aber William Wolf kannte im Grunde seines Herzens kein „sich entmutigen lassen“. Ueber die schmerzlichsten Augenblicke, die ihm die Welt, die ihn umgab, bereitete, tröstete ihn sein goldener Optimismus. Er hatte nie große Ansprüche an das Leben gestellt, was er forderte, m u ß t e ja nach den erlittenen Schmerzen, die keinem erspart bleiben, wiederkommen. Gerade, weil es wenig war, m u ß t e es wiederkommen!



WILLIAM WOLF.
Photogr. Hermann Tietz, Berlin SW.

Daß es William Wolf trotz seiner großen menschlichen Vorzüge, die es allzuleicht hätten bewirken können, ihn gänzlich in den Schatten zu stellen, gelang, eine hochgeachtete Stellung in der Musikwelt zu erringen, spricht für den Fleiß und für die unermüdliche Ausdauer, die er bei allen seinen Arbeiten bekundete. Das Lebenswerk Professor William Wolfs gipfelt in einer umfangreichen „Musik-Aesthetik“. — Mit diesem Werke stellte sich Wolf in die Reihe unserer ersten Musikpädagogen. Blieb die Anzahl der von ihm herausgegebenen Buchwerke immerhin beschränkt, so ist die Zahl der musikwissenschaftlichen Vorträge, die er als langjähriger Dozent der Humboldt-Akademie und des jüdischen Lehrerseminars hielt, Legion. Neben dem M e n s c h e n William Wolf kam Zeit seines Lebens der L e h r e r William Wolf am meisten in Betracht. Als er sich nach Beendigung seiner Studien am Stern-Kullak-Marxschen Konservatorium und an der Kullakschen Akademie der Tonkunst dem Pianistenberuf widmen wollte, zog er sich eine starke Fingerverletzung zu, die ihn nötigte, seine Pläne aufzugeben und sich dem Lehrerberufe zu widmen. Und Hunderte seiner ehemaligen Schüler werden dieser Fingerverletzung dankbar sein, denn ihr hatten sie es zu danken, daß ihnen in William Wolf ein Lehrer erstand, wie er nicht edler, gütiger und gelehrter hätte sein können. Wolf grollte seinem Schicksal nicht, das ihn so heimtückisch aus der leuchtenden und an äußeren Ehren so reichen Karriere eines Virtuosen herausgerissen und ihn in die Bahnen eines stillen, mehr im geheimen, als in der Oeffentlichkeit waltenden Lehrers gedrängt hatte. Er umfaßte seinen neuen Beruf mit der ganzen Hingebung und Liebe, deren er in so reichem Maße fähig war.

Wie William Wolf ein Hüter und Wahrer traditioneller Menschentugenden gewesen ist, so war er auch ein begeisterungsvoller Hüter und Wahrer der klassischen Musik. Es mochte ihm vielleicht zum gerechten Vorwurf gemacht worden sein, daß er nicht mit der Zeit gegangen war und sich nur wenig oder gar nicht in das Wesen der „Moderne“ einfühlen konnte, die Zeit vor Wagner! In ihr lebte William Wolf. Vor Richard Wagner hielt die Güte und der Respekt vor der Kunst, von dem Wolf beseelt war, noch Stand. Wenn aber die Rede auf Reger, Richard Strauß, Pfitzner, Weingartner kam, dann konnte der alte Herr wohl gar aus seinem, sonst so ruhigen Häuschen geraten. Melodie, Melodie! die verlangte er in erster Reihe von der Musik. Und wenn das gutmütige Gehänsel der Freunde unserem William Wolf zu arg wurde, dann sprang der freundliche Gastgeber plötzlich vom Tische auf und lief auf seinen kurzen, eiligen Beinen zum Klavier. Und da erklang die Eroica, eine Chopinsche „Nokturne“, die „Träumerei“ von Schumann oder ein Lied ohne Worte von Mendelssohn . . .

Dem Leben William Wolfs, das sich nicht in allzu weiten Grenzen abspielte und das von den größten Tragödien eines Menschendaseins gnädig verschont geblieben war, folgte ein jäher, stark dramatischer Tod. Wolf hatte im Lette-Verein einen Vortrag über die „Missa solemnis“ gehalten. Nachdem er den Satz „Gloria in excelsis deo“ ausgesprochen hatte, war er plötzlich zusammengestürzt. Ein Herzschlag hatte seinem Leben ein Ende bereitet. — Konnte es für den Verherrlicher Beethovens, für einen der begeistertsten und reinsten Apostel der „Missa“ einen schöneren Tod geben? . . .

(Wir machen unsere Leser auf die im Verlage von Carl Grüninger in Stuttgart erschienenen „Gesammelten musikästhetischen Aufsätze“ und auf die zweibändige „Musik-Aesthetik“ des verstorbenen Musikschriftstellers aufmerksam. Die Werke sind von Publikum und Kritik sehr günstig aufgenommen worden. Ausführlicher Prospekt wird auf Wunsch kostenlos versendet.)

---

# Die Musikalischen Volksbibliotheken.

Nachdruck erwünscht!!

DIE für die Errichtung Musikalischer Volksbibliotheken ins Leben gerufene Bewegung zeitigt andauernd erfreuliche Ergebnisse. Die v o l k s e r z i e h e r i s c h e Bedeutung dieser Anstalten wird nunmehr allgemein gewürdigt; städtische und staatliche Behörden, gemeinnützige Vereine, namhafte Künstlerkorporationen wenden ihnen Fürsorge und Unterstützung zu. Die angesehenen Verlagsfirmen, die sich anfangs zuwartend verhielten, haben inzwischen die Ueberzeugung gewonnen, daß gerade durch die Volksbibliotheken gehaltvolle Musik jeder Art in weite Kreise getragen wird, in denen bisher allein die S c h u n d l i t e r a t u r auf Notenpapier heimisch war, und daß dieses jetzt geweckte Interesse breitester Schichten auch dem Absatz von Werken der Klassiker wie der ernsten Tonsetzer der Neuzeit und der unmittelbaren Gegenwart durch die Sortimenter in ansehnlich gesteigertem Maße zugute kommt! Nur die Operetten- und Kupletverleger versuchen es noch — freilich erfolglos! — den Musikalischen Volksbibliotheken Hindernisse in den Weg zu legen: nehmen doch diese Institute grundsätzlich weder Operetten- noch Salonmusik, noch sonst irgendwelchen

Kitsch in ihren Bestand auf. Die Beteiligung des Publikums ist allerorten recht zufriedenstellend. Alle Freunde der Sache werden darum ersucht, wo und wie sie es nur immer können, darauf hinzuweisen, daß von den Bibliotheken Noten, Bücher und Schriften über Musik usw. in einwandfreien Ausgaben umsonst oder gegen eine ganz geringe Leihgebühr von höchstens einer Mark pro Jahr ausgegeben werden. Insgleichen macht sich jeder um die dem Gemeinwohl dienende Sache verdient, der einer solchen Bibliothek neue oder gut erhaltene Musikalien und Musikliterarisches geschenkweise übermittelt. Für Tonsetzer kommt in Betracht, daß die Musikalische Volksbibliothek sich als sehr beachtenswerte „geistige Vermittlungsstelle" ausweist; sie handeln also in ihrem bestverstandenen Interesse, wenn sie dieser und jener Musikalischen Volksbibliothek eines der ihnen zustehenden Freiexemplare ihrer Werke überweisen.

Im Laufe dieses Winters sind neu eröffnet worden: die Musikalischen Volksbibliotheken zu *Charlottenburg, Bremen, Stettin*. Sie zeigen eine ähnliche Einrichtung wie die von *München, Berlin, Stuttgart, Cassel*. Als zweite Musikalische Volksbibliothek in *Oesterreich* ist mit Beginn des Februars die *Brünner* der *Salzburger* zur Seite getreten. In *Leipzig, Dresden, Hamburg, Mannheim* steht man mitten in den Vorbereitungen. — Auch in *Amsterdam* hat sich bereits für die Errichtung einer Bibliothek ein aus bekannten Tonkünstlern, Vertretern der Presse, Kunstfreunden zusammengesetztes Komitee gebildet. *Wien, Graz, Prag*, sowie *Schöneberg, Coblenz* und *Halle a. S.* werden in Bälde folgen. Für die Reichshauptstadt sind neben der bereits bestehenden, vom Berliner Tonkünstlerverein vortrefflich verwalteten Bibliothek noch solche in Berlin N. und Berlin O. in Aussicht genommen. — Beabsichtigt ist, im laufenden oder im nächsten Jahre einen „*Verband der Musikalischen Volksbibliotheken in Deutschland und Oesterreich*" zwecks gegenseitiger Aushilfe (Dublettenaustausch u. a. m.) zu organisieren.

Anfragen bez. Gründung und Ausbau von Musikalischen Volksbibliotheken, Uebersendung von einschlägigen Drucksachen etc. bittet man freundlichst an Dr. Paul Marsop zu richten. (Adresse: „München, Gesellschaft Museum, Promenadenstraße 12.")

---

# Hugo Wolfs Familienbriefe.

### Von AUGUST RICHARD (Heilbronn a. N.).

AM 22. Februar d. J. werden 10 Jahre vergangen sein, seitdem *Hugo Wolf* in der Niederösterreichischen Landesirrenanstalt von seinem schweren, unheilbaren Leiden erlöst wurde. Gleichsam als Auftakt dieses wehmütigen Gedenktages erschien kürzlich von *Edmund v. Hellmer* herausgegeben, im Verlag von *Breitkopf & Härtel* eine sehr geschickt und glücklich ausgewählte Sammlung von „Familienbriefen" dieses Künstlers an seine Eltern und Geschwister, die eine schätzenswerte und hochwillkommene Bereicherung und Ergänzung der an sich ja schon überaus wertvollen bisherigen Wolf-Literatur bildet. Denn mehr noch als in den früher veröffentlichten Briefen an seine Gönner und Freunde, Emil Kauffmann, Hugo Faißt und Oskar Grohe, tritt uns naturgemäß in diesen „Familienbriefen" seine persönliche Eigenart, das Markante seines Charakters, besonders deutlich entgegen. Lebenswahr und lebensvoll sind alle diese Briefe, deren erster von dem ungefähr zwölfjährigen Gymnasiasten aus dem Konvikt des Benediktinerstiftes St. Paul im Kärntner Lavanttale, deren letzter aus der Irrenanstalt stammt. Und eben in dieser ungeschminkten Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit liegt meines Erachtens der Hauptreiz und der Hauptwert dieser Briefe.

Wer fühlt sich nicht in Gedanken in seine eigene Schulzeit zurückversetzt, wenn er liest, in welch richtigem, unverfälschtem „Bubenton" sich der kaum zwölfjährige Gymnasiast über seine Lehrer und deren (wie er meint) unverdient schlechte Behandlung beklagt. „Sie werden . . . einen Brief vom Präfekten erhalten haben. . . . Einiges darin ist wohl wahr, aber vieles schändlich erlogen. . . . Nur dies eine ist wahr, daß ich im Latein schlechte Kompositionen machte, aber mein Wort darauf, ich will mich bessern. . . . Von meinem Benehmen schreibt er, daß ich stolz, trotzig, eigensinnig usw. sei. Ich kann dies gar nicht begreifen, wann er sich dies ausgetüpfelt hat. Ebenso log er sehr infam, indem er zu mir sagte, wie er es Ihnen schreibt, daß er mir gedroht habe, mich aus dem Stift zu schaffen und ich gesagt haben soll: ich geh nach Marburg." Tatsächlich verließ der Junge das Stift bald und kam nach Marburg, aber auch von dort muß er bald heim berichten von Kämpfen mit dem Religionslehrer und Direktor, von angedrohten Karzerstrafen und schlecht bestandenen Prüfungen.

Hand in Hand mit diesen Schwierigkeiten in der Schule gehen die Kämpfe mit seinem Vater um die Erlaubnis, Musiker — nicht Musikant, wie er sehr fein unterscheidet — werden zu dürfen. Einmal scheint es fast, als hätten die väterlichen Ermahnungen über die Wünsche des Sohnes den Sieg davongetragen: „Leider habe ich in Ihrem Briefe gesehen, daß Sie mit der Musik noch immer nicht einverstanden sind. Gut, ich werde mich Ihrem Willen fügen, die Musik ganz aufgeben und mich einer Profession widmen. . . . Ich habe die Musik so innig geliebt . . . sie ist mir wie Essen und Trinken. Da Sie aber durchaus nicht wollen, daß ich ein Musikus — nicht wie Sie der Meinung sind, Musikant — werde, so will ich gehorchen. . . . Gott gebe nur, daß Ihnen dann die Augen nicht aufgehen werden, wenn es schon zu spät für mich zum Umkehren zur Musik sein wird. . . . Sie bedauern mich, daß ich Musiker werden will — ich bedaure aber Sie, daß Sie nicht zugeben, daß ich mich dieser Kunst widmen darf. Verzeihen Sie mir mein hartes Schreiben, aber ich bin über Ihr letztes Schreiben fast verzweifelt. Ich grüße und küsse Ihnen vielmals die Hände als

Ihr in seinen schönsten Hoffnungen getäuschter Sohn

Hugo Wolf."

Indessen wurde der Vater doch anscheinend durch seine inständigen Bitten bald umgestimmt, denn schon wenige Monate nachher, im Herbst des Jahres 1875, bezieht der junge Musiker das Wiener Konservatorium. Freilich konnte er sich auch hier so wenig wie früher in der Schule dem äußeren Zwang dieser Anstalt fügen, wiederholt kommt es zu heftigen Zusammenstößen zwischen ihm und dem Direktor, so daß er schon nach anderthalb Jahren seinen Austritt anzeigt mit der sehr charakteristischen Begründung, daß man am Konservatorium mehr verlerne als lerne.

Frei und unabhängig von jedem hemmenden Zwang arbeitet er nun weiterhin mit um so unermüdlicherem Streben an seiner musikalischen und allgemeinen Bildung sowohl durch eifrige Lektüre und fleißiges Studium der Klassiker als auch durch anregenden Verkehr mit einigen geistig hochstehenden musikalischen Freunden. Seinen freilich recht bescheidenen, um nicht zu sagen armseligen Lebensunterhalt suchte er sich, so gut und schlecht es eben ging, als Musiklehrer und Korrepetitor zu verdienen.

Im Mittelpunkt seiner Briefe in jener Zeit steht *Richard Wagner*, der damals zur Einstudierung des „Tannhäuser" in der Pariser Bearbeitung und des strichlosen „Lohengrin" einige Monate in Wien wohnte. „Mit einer wahrhaft heiligen Scheu betrachte ich diesen großen Meister der Töne, denn er ist nach dem jetzigen Urteil der erste Opernkompositeur unter allen Künstlern." Ueber jene „Tannhäuser"-Aufführung schreibt er in jugendlich-überschwänglicher Begeisterung: „Schon die Ouvertüre war wundervoll und erst die Oper — ich finde keine Worte dazu, dieselbe zu beschreiben. Ich sag Ihnen nur, daß ich ein Narr bin . . . ich applaudierte so, daß mir die Hände wund wurden. Ich schrie immer nur Bravo Wagner, Bravissimo Wagner, u. z. so, daß ich fast heiser geworden bin und die Leute mehr auf mich als auf Richard Wagner schauten. . . . Ich bin durch die Musik dieses großen Meisters ganz außer mir gekommen und ein Wagnerianer geworden." Nach vieler Mühe und Not gelingt es ihm sogar, dem hochverehrten Meister seine Aufwartung machen zu dürfen. Rede und Gegenrede dieser Unterhaltung hat er sofort wortgetreu seinen Eltern mitgeteilt — gerade diese Briefe dürften wohl ganz besonderem Interesse begegnen — und von neuem wird der tiefe, unauslöschliche Eindruck bestätigt, den die machtvolle Persönlichkeit Wagners auch auf diesen jungen Musiker ausübte.

Die Briefe der nächsten Zeit beschäftigen sich zum Teil mit seinen persönlichen Verhältnissen; die kleinen Leiden des Lebens, stete Geldnot, Sorgen um gutbezahlte Stunden, viel Wohnungswechsel, der gute teuere und der billige schlechte Kosttisch in den Gasthäusern kehren stets wieder. Der weitaus größte Teil ist natürlich seinen künstlerischen Plänen und Taten gewidmet. Ueber den Verkehr mit seinen angesehenen Freunden (wie freut er sich, in deren Begleitung „Konservatoristen-Buben" zu begegnen, die ihn „mit großen Augen anglotzen", von ihm aber keines Blickes gewürdigt werden!), über seine musikalischen Genüsse in Theater und Konzerten berichtet er ausführlich den Eltern, natürlich in erster Hinsicht über den Fortgang seiner eigenen kompositorischen Arbeiten. Wenn er selbst einmal später schrieb, daß er im Jahr 1878 „fast jeden Tag ein gutes Lied schrieb, mitunter auch zwei", so darf man mit Edmund v. Hellmer wohl annehmen, daß ihm diese Lehrzeit wie in einem fortwährenden Rausche schöpferischer Erfindung verflossen ist. Und schon klingen auch deutlich wahrnehmbar die ersten bitteren Enttäuschungen über den erhofften Erfolg seines Schaffens zwischen den Zeilen hindurch. Die Verleger weisen seine übersandten Kompositionen zurück oder lassen sie ganz unberücksichtigt und von seinen ersten Veröffentlichungen muß er melden: „Für den Druck zahle ich nichts, werde aber auch nicht bezahlt, nur bei der 2. Verlegung, wenn die Lieder gut abgehen, bekomme ich Honorar." Auch das Publikum bleibt mit einigen wenigen, freilich um so erfreulicheren Aus-

nahmen seinen Werken gegenüber einstweilen noch kalt und teilnahmlos.

Einige Briefe, die er in jener Zeit und später nach dem Tode seines Vaters an die Mutter richtete, dürfen wegen ihrer rührenden Zärtlichkeit und jugendlichen Ueberschwänglichkeit noch besonders hervorgehoben werden. So schreibt er z. B. am Weihnachtstag im Jahre 1880 an seine Mutter: „War das ein schöner Festtag für mich — endlich, endlich einmal ein Brief von Ihrer teuern Hand —, ich küsse sie tausendmal diese gesegneten Hände, die wie ein Cherub mein junges Leben geschützt, die, nimmermüde, dem kleinen Pflegling, was ihm nur dienlich war, zugetragen, die keine Arbeit . . . gescheut, des Kindes Bedürfnisse zu befriedigen, die, wie oft wohl! sich zum Gebete gefaltet, Gebete, so innig, so fromm, wie sie nur aus dem Herzen einer Mutter kommen. . . . Daß ich Ihnen, liebste Mutter, nur gestehe: mir traten die Tränen in die Augen beim Anblick der Silberstücke, die am Ende die letzten des kleinen Schatzes waren; jede frohe Stunde meiner Kindheit rief mir ihr Anblick ins Gedächtnis zurück, jeden Geburts- und Namenstag, an dem der kleine Jubilar mit einem Taler und einer Wurst bedacht war. Ueber die Taler waren wir nie recht froh . . . dagegen die Wurst! Die durften wir ganz, wie sie war, ohne Verzugszinsen und dergl. Unfug mehr wegessen. O, wie anspruchslos ist man doch in der Kinderzeit. Und jetzt zu Weihnacht! Das Kletzenbrot, das Strizl und die Würste und die Taler! Müßte ich nicht wieder zum Kind werden?!" Würste und Kletzenbrot spielen überhaupt eine ziemlich große Rolle in seinen Briefen; so schreibt er einmal an seine inzwischen verheiratete Schwester Modesta Straßer: „Eigentlich sollte ich Dir eine Dankesadresse übermitteln, ein Diplom oder einen Orden oder etwas Aehnliches . . . für Dein epochemachendes Kletzenbrot. Ich habe bei jedem Bissen an Dich gedacht und dabei geschworen, daß ich kommenden Sommer Dich armfressen will. Ich komme ganz gewiß, denn ich habe bei meiner Glatzen geschworen. Tausend Küsse, mit Nasenstübern vermischt, an die Kinder."

Merkwürdig und seltsam berührt es dagegen, daß sich neben solchen Worten liebevollster Herzlichkeit und freundlichster Heiterkeit auch Ausbrüche ungeahnter Heftigkeit, um nicht zusagen geradezu abstoßender Grobheit finden, und zwar meist nur wegen Kleinigkeiten, wenn der Schneider einen Anzug zu weit gemacht, der Vater schlecht sitzende Stiefel besorgt oder die Schwester andere Würste, als er sie wünschte, besorgt hat. Ist vielleicht in diesen auffallenden Gegensätzen schon eine Spur seines späteren Leidens zu suchen? Wohl möglich; war er selbst doch auch manchmal schon von trüben Ahnungen befallen: „Ich lebe," so sagt er damals einmal „in der beständigen Sorge, daß es mit meiner Produktivität ein plötzliches Ende nehmen könnte — ein furchtbarer Gedanke, der mir oft die bittersten Stunden bereitet und mich noch an den Rand des Irrsinns bringen wird. Dann muß ich alle moralische Kraft zusammennehmen, solchen dämonischen Einflüsterungen nicht zu unterliegen."

Einstweilen wenigstens waren aber diese Befürchtungen gewiß noch grundlos, denn gerade in jenen Jahren 1883—1892 entfaltete sich seine künstlerische Tätigkeit zu vollster Höhe und nicht die Schwierigkeiten, einen Verleger für seine Werke zu finden, nicht die Kämpfe um deren öffentliche Aufführungen, nicht die Feindschaften, die er sich durch seine kritische Tätigkeit am Wiener „Salonblatt" zuzog, konnten seine Schaffenskraft im mindesten hemmen. „In wahrhaft vulkanischen Ausbrüchen" entstehen gerade in dieser Zeit seine besten Meisterwerke. Mit Freude berichtet er der Mutter von seiner Tätigkeit und seinen ersten gelegentlichen Erfolgen: „Wenn Ihnen meine Erfolge Freude machen, so dürfen Sie, wie auch ich, nur eines unerhörten Wunders des zur Neige gehenden Jahres gedenken. Es war das fruchtbarste und deshalb auch glücklichste Jahr meines Lebens. In diesem Jahr komponierte ich . . . nicht weniger als 92 Lieder und Balladen, und zwar ist mir unter diesen 92 Liedern nicht ein einziges mißlungen. Ich denke, ich darf mit dem Jahr 1888 zufrieden sein . . . . mein junger Ruhm ist jetzt mächtig im Aufsteigen und in kürzester Zeit werde ich vielleicht die erste Rolle in der Musikwelt spielen. Die Rezensenten kommen zwar noch lange nicht auf den Grund meiner Gedanken und Formengebung, weil ihnen meine Kunst zu neu ist und weil alle Rezensenten vertrocknete Köpfe sind. Aber schon habe ich das unbefangene Publikum gewonnen, und immer lebhafter wird das Verlangen, unter den Leuten meine Sachen kennen zu lernen." Und in der Tat begegnet man allmählich mehr und mehr dem Namen Hugo Wolf auf den Konzertprogrammen in Wien und Graz, in Berlin, Leipzig, Mannheim und anderen Städten, angesehene Zeitungen bringen Artikel und kritische Aufsätze über ihn und sein Schaffen, er selbst unternimmt wiederholt längere Reisen nach Deutschland, die hauptsächlich der Propagierung seiner Werke dienen sollen.

In der folgenden Zeit schreibt er fast mehr an seine Schwestern als an die Mutter. Zwei derselben sind verheiratet und an ihrem und ihrer Familie Ergehen nimmt er recht „onkelhaften" Anteil; eine Schwester, Käthe, ist noch ledig und wohnt bei der Mutter; ihr wünscht er einmal zu Weihnachten „eine Großstadt mit all ihren Lustbarkeiten, Festivitäten, Bällen, Konzerten, Theatern und sonstigem Spektakel und dazu noch ein Schock Verehrer, lauter hübsche, junge und reiche Bürschchen, daß Dir die Wahl schwer fallen sollte und Du schließlich den dümmsten Bengel erwischst, der sich aber im übrigen vortrefflich zum Ehemann qualifiziert!"

Die späteren Briefe sind wegen der darin stets wiederkehrenden Nachrichten über den Fortschritt seiner Arbeit am „Corregidor" ganz besonders interessant. Im Herbst der Jahre 1894 und 1895 weilt er wochenlang auf eine Einladung der Baronin Lipperheide hin auf Schloß Matzen bei Brixlegg in Tirol, mit der Vollendung der Komposition und Instrumentation dieser Oper beschäftigt, die denn auch am 7. Juni 1896 in Mannheim zur ersten Aufführung kam. Deren hoffnungsfreudiger Erfolg, der fast gleichzeitige Beginn der Arbeit an einer neuen Oper „Manuel Venegas", die Veröffentlichung des ersten Bandes des „Italienischen Liederbuches" durch den Verlag Schott in Mainz, die ihm ein Honorar von 1000 Mark einbrachte, und noch einige andere solche glückliche Umstände schienen ihm eben eine frohe Aussicht auf die Zukunft zu erschließen — da mußte er am 20. September 1897 wegen einer plötzlich ausgebrochenen geistigen Störung in eine Privatheilanstalt in Wien gebracht werden. Aus dieser trüben Zeit liegen natürlich keine Briefe vor; erst als sich mit der Wende des Jahres 1897 auf 1898 sein Zustand wieder so weit gebessert hatte, daß seine Entlassung aus der Anstalt bevorstand, entwirft er wieder neue schöne Zukunftspläne. Eine Reise ans Adriatische Meer, nach Venedig, Rom, Neapel und Sizilien soll ihm weitere Erholung bringen, die Mutter soll ihren Kramladen in Windischgrätz endlich verkaufen, den sie nach des Vaters Tod zu seinem größten Verdruß noch weitergeführt hatte. — „Ich habe," so schrieb er schon im Jahre 1892 einmal, „eine unüberwindliche Scheu vor allem Krämerhaften. Dieses verfluchte Feilschen und Handeln um weniger Kreuzer kann ich mit ruhigem Blut nicht mitansehen!" — Dann soll sie mit ihm in die Schweiz ziehen und dort in Genf oder Zürich oder Luzern ein neues Heim gründen. „Möge Ihnen dann," so fährt er fort, „die Bürde des Alters nicht zu schwer fallen. . . . Bis heute waren Sie nur Zeuge meiner Kämpfe, meines Mißgeschickes, meiner Niederlagen, und doch wird die Zeit kommen, wo mir . . . auch der siegkrönende Lorbeer die Stirne schmücken wird."

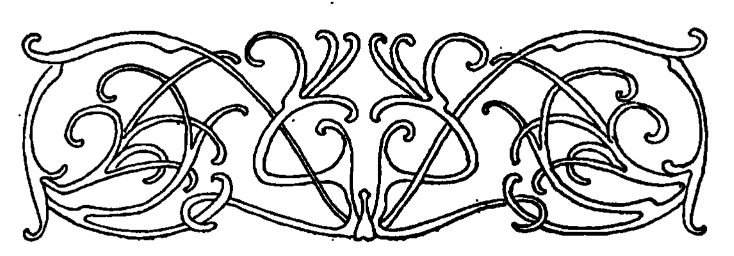
Von all diesen schönen Plänen wurde nur die Reise an die Adria auch wirklich ausgeführt, von der Uebersiedelung nach der Schweiz ist keine Rede mehr, vielmehr mietet er sich in Wien wieder eine Wohnung und verbringt den Sommer, wie schon häufig früher, in Traunkirchen. Doch eine richtige Erholung seines Zustandes will sich nicht einstellen; im Oktober des Jahres 1897 treten neue geistige Störungen auf, die seine dauernde Ueberführung in die Landesirrenanstalt notwendig machten. Aus dieser letzten Zeit ist nur ein einziger, aber um so ergreifenderer Brief an seine Schwester veröffentlicht, der, anscheinend in einer lichteren Stunde geschrieben, ihn die graue Hoffnungslosigkeit seiner Lage um so schmerzlicher erkennen ließ. „Besuche mich so bald als möglich. Vielleicht kannst Du mich doch befreien. . . . Ach, erbarme Dich doch meiner, und denke an die schönen Tage, die wir gemeinsam verlebt. . . . Rette mich, wenn ich noch zu retten bin." Eine Nachschrift des Arztes sagt: Das Befinden des H. Wolf ist gegenwärtig ein merklich besseres. . . . Bemerkenswert ist, daß der Kranke nicht mehr so sehr unter den früheren qualvollen Vorstellungen leidet. Sein körperliches Befinden ist ein gutes.

Ergebenst

Dr. B.

Am 22. Februar 1903 fiel endlich der Vorhang über dies erschütternde Schauspiel eines wahrhaft tragischen Künstlerloses. —

Nur andeutungsweise konnte es mir gelingen, von der Mannigfaltigkeit und Reichhaltigkeit des geistigen Schatzes dieser „Familienbriefe" ein schwaches Abbild zu geben. Doch mögen vielleicht diese Zeilen dazu beitragen helfen, diesem inhaltsschweren, durch bedeutungsvolle Bilder feinsinnig geschmückten Buch diejenige allgemeine Verbreitung zu verschaffen, die es seinem künstlerischen Wert nach mit Recht verdient.



# Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands, E. V., und Dr. Armin Osterrieth.

**(Erwiderung und Erklärung zu dem Artikel in Heft 8 der „Neuen Musik-Zeitung".)**

HERR Dr. *Armin Osterrieth*, Rechtsanwalt am Kammergericht zu Berlin, hat sich in verschiedenen Veröffentlichungen mit den Angelegenheiten des „Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands, E. V." befaßt, zu wiederholten Malen in der „N. M.-Z." In allen Fällen geht er davon aus, daß man ihm mit der Lösung seiner Beziehungen zu dem Verbande ein Unrecht zugefügt habe. Diesen Anlaß benutzt er, um die Gründungsvorgänge und die Tätigkeit des Verbandes abfällig zu kritisieren.

Es sei vorausgeschickt, daß der Verband und seine Gründer die Lösung idealer Aufgaben bezwecken und daß aus diesem Grunde ein Appell an idealgesinnte Männer zur Mitarbeiterschaft für richtig befunden werden mußte.

Unter Berufung auf seine frühere Tätigkeit als Generalsekretär der Bühnengenossenschaft bot sich Herr Dr. Osterrieth zur Mitarbeiterschaft an den idealen Aufgaben unaufgefordert an. (Schreiben an den Verband vom 31. Mai 1912:) „Jedenfalls begrüße ich Ihr Unternehmen mit hoher Freude und es würde mir eine Genugtuung sein, nachdem ich drei Jahre lang für den Schauspielerstand als Generalsekretär der deutschen Bühnengenossenschaft gewirkt habe, wenn ich auch Ihnen in Ihrem gewiß schweren Kampfe helfend zur Seite stehen könnte. Vielleicht begegne ich einem Bedürfnis, das sich schon jetzt oder später bei Ihnen geltend machen wird?" Am 13. Juni schrieb Herr Dr. Osterrieth: „Es sollte mich ungemein freuen, wenn ich in die Lage käme, in sozialer und rechtlicher Hinsicht für Ihren Verband wirksam zu werden." Mit diesem Angebot fand Herr Dr. Osterrieth eine begeisterte Aufnahme, die in verschiedenen, von Herrn Dr. Osterrieth erwähnten Schreiben Ausdruck gefunden hat. In seinem eigenen Vorschlage zu einem Anstellungsvertrag vom 27. Juni 1912 heißt es: „Der Vorstand erwählt mich zu seinem juristischen Beirat, mit dem Recht, an den Sitzungen des Vorstandes mit beratender Stimme teilzunehmen . . ." Herr Dr. Osterrieth rechnete später auf ein angemessenes Gehalt, sobald der Verein ausweislich seiner Bücher in der Lage sei, ihm ein solches Gehalt zu zahlen. Der Vorstand würdigte die Beweggründe, begrüßte die Vorschläge und schrieb am 29. Juni: „. . . und hat sich mit Ihren Bedingungen einverstanden erklärt, nur behält er sich das Recht vor, die Konferenzen, in welchen alle laufenden, juristischer Bearbeitung bedürfenden Angelegenheiten erörtert werden sollen, nach Bedarf und nach vorheriger Vereinbarung mit Ihnen zu bestimmen . . ., haben Sie nun die Güte, den Vertrag nach Ihrem Vorschlage und mit obiger Einschränkung zu entwerfen und uns einzusenden." Dieser Vertrag wurde, trotz wiederholter Erinnerung, niemals eingesendet, obgleich Herr Dr. Osterrieth denselben zu erledigen in seinen Briefen öfters versprach. Dagegen fanden die Differenzen zwischen Herrn Dr. Osterrieth und dem Verbande darin ihren Grund, daß der Verband einem Juristen den weitgehenden Einfluß auf seine Entwicklung und seinen Geschäftsgang nicht einräumen konnte, den Herr Dr. Osterrieth nachträglich und immer dringender anstrebte. Die Verbandsleitung steht auf dem Standpunkte, daß eine Künstlerorganisation von Künstlern bezw. von Männern, welche aus einem künstlerischen Berufsmilieu heraus geschäftliche Gewandtheit entwickeln, geleitet werden muß, ebenso wie auch andere Berufsverbände in erster Linie von Berufsgenossen maßgebend geleitet werden. Der Verbandssyndikus soll der juristische Berater und nicht der berufene Beurteiler in den künstlerischen Zweckaufgaben sein. Herr Dr. Osterrieth stellte dagegen in einem Rundschreiben an sämtliche Vorstandsmitglieder die anfangs von ihm selbst nicht erhobene Forderung nach einer unbeschränkten Tätigkeit mit dem, einem Ultimatum merkwürdig ähnlichen Satze: „Zum Schlusse sei bemerkt, daß die weitere Beteiligung an der organisatorischen Arbeit für mich die conditio sine qua non jeder weiteren Mitarbeiterschaft im Vorstande ist." Darauf konnte der gesamte Vorstand, ohne den Boden der Satzungen zu verlassen, nicht eingehen und teilte Herrn Dr. Osterrieth diesen Beschluß, von allen Vorstandsmitgliedern unterzeichnet, in durchaus sachlicher Form mit.

Noch ein Wort über unsere Ehrenmitglieder: Wir sind davon überzeugt, daß die dem Verbande gewonnenen Ehrenmitglieder eine wichtige Mission erfüllen werden, ganz abgesehen davon, daß ein Verband konzertierender Künstler doch die Sympathie der Führenden unter den Berufsgenossen für sich beanspruchen darf und muß. Es dachte niemand daran, diesen Künstlern nur eine dekorative Rolle zu überweisen. Die Ehrenmitglieder selbst wohl am wenigsten, denn viele unter ihnen betonten in ihren Anschreiben ausdrücklich, daß sie nicht nur mit ihrem Namen bei der Gründung seien. Ihre Aufgabe der Mitwirkung in den Jurykommissionen ist bereits hinlänglich in dem Verbandsorgane „Der Konzertsaal" erläutert; die Prüfungsordnung, welche der Vorstand für die großzügig organisierte Jury entworfen hat, ist bereits im Druck erschienen und kann von jedermann bezogen werden, der Mitglied des Verbandes ist. Und auch Herr Dr. Osterrieth ermahnte bereits am 31. Mai 1912 dazu, „die Koryphäen für die Sache zu gewinnen!" und am 12. September 1912 schrieb er: „Ich begrüße mit großer Freude das Anwachsen der Ehrenmitglieder!"

Auch die Abfassung der Geschäftsordnung zieht Herr Dr. Osterrieth in den Bereich seiner Kritik am Verband. Wenn er betont, daß er diese entworfen hätte und daß daran willkürliche Aenderungen vorgenommen worden seien, so ist dies dahin zu korrigieren, daß es sich nur um einen ersten Entwurf handeln konnte, denn nach dem von Herrn Dr. Osterrieth mitberatenen Satzungen wurde eine eigene Geschäftsordnungskommission gewählt, die lediglich die Aufgabe hat, die Geschäftsordnung zu beschließen. Soviel über diejenigen Punkte der Kritik des Herrn Dr. Osterrieth, welche neben rein persönlichen Anschauungen auch den Verband betreffende Thesen berühren. Ueber die anderen, der Wahrheit nicht entsprechenden Behauptungen des Artikels von Herrn Dr. Osterrieth haben wir vielleicht an der Stelle Gelegenheit zu verhandeln, die ihm als Juristen vom Fach wohlbekannt sein dürfte.

Auf jeden Fall aber betrachten wir diese Erwiderung auf die Kritik des Herrn Dr. Osterrieth als den Schluß der Zeitungspolemik. Redliche Arbeit wird beweisen, inwieweit derartige Ausstellungen, von persönlichen statt sachlichen Interessen eingegeben, berechtigt waren.

Im Auftrage des Vorstandes:
*A. Eccarius-Sieber.*

Für den Gesamtvorstand:
Prof. *Willy Rehberg*, Vorsitzender.
Rechtsanwalt *Kintzen*, Verbandssyndikus.
*Otto Süße-Wilsing*, Verbandsdirektor.

* * *

Hiemit schließen wir die Diskussion über den Fall. Wir können heute das Vorgehen des Verbandes verstehen. Im folgenden geben wir unserem langjährigen Mitarbeiter Herrn Eccarius-Sieber das Wort über Zweck und Ziele des Verbandes selber:

# Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands, E. V.

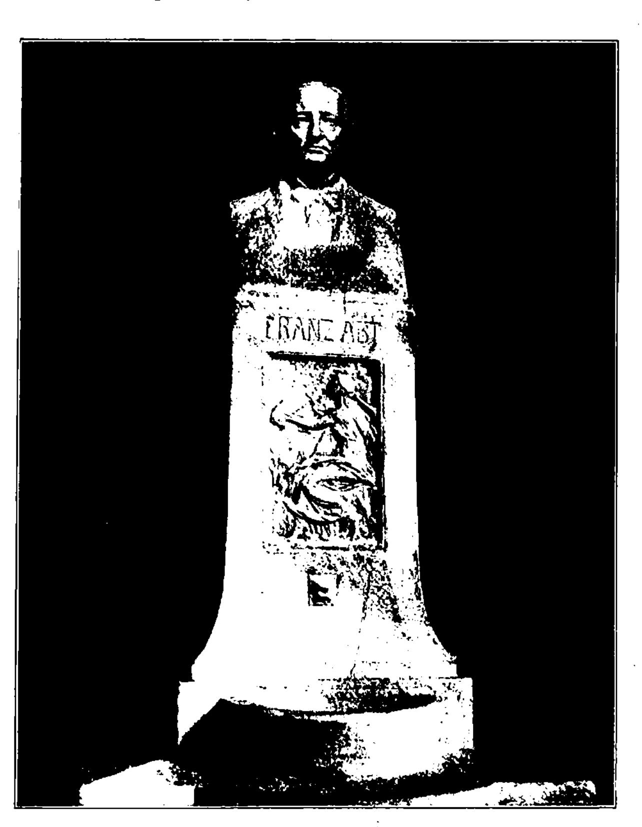
DEM Beispiele aller anderen auf Erwerb angewiesenen Berufsstände Folge leistend, haben sich nun auch die ausübenden Tonkünstler zu einer Berufsgenossenschaft zusammengeschlossen, um ihre künstlerischen und wirtschaftlichen Interessen selbst zu wahren und einer oft genug beklagten Notstandslage in ihren Kreisen mit vereinten Kräften zu begegnen. Im April 1912 gegründet, vertritt der *Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands E. V.* heute schon weit über 400 Mitglieder.

Die Aufgaben, die sich der Verband stellte, sind ebenso vielseitig wie bedeutungsvoll. Besonders lassen sich dabei zwei Ziele unterscheiden. Zunächst soll durch den beruflichen Zusammenschluß das Gefühl der Standeszusammengehörigkeit, das Solidaritätsgefühl der Solisten geweckt und gestärkt werden. Verschiedene Maßnahmen erstreben eine erhöhte Leistungsfähigkeit des Einzelnen und damit eine Stärkung der gesamten Künstlerschaft zur Abwehr unwürdiger Konkurrenz. Dann aber gilt es, durch die Regelung der geschäftlichen Beziehung zu den Arbeitgebern, den engagierenden Vereinen, dem musikliebenden Publikum eine größere Sicherheit in wirtschaftlicher Hinsicht zu schaffen, da diese naturgemäß auf die Leistungsfähigkeit abfärbt. Dadurch läßt sich eine Zweiteilung der Verbandsbestrebungen feststellen, aus der heraus sich die nächsten Ziele von selbst ergaben.

Wie bei allen anderen derartigen Berufsgenossenschaften, muß gerade der Schwächere am Verbande eine unentbehrliche, aber sichere Stütze finden. Und wie bei allen anderen Vereinigungen muß auch hier auf die werktätige Unterstützung der Starken, der Großen in der Künstlerrepublik gerechnet werden. Daß sie nicht ausblieb, das beweist die stattliche Zahl derjenigen unserer weitblickenden berühmteren und berühmten Tonkünstler, die sich dem Unternehmen als Ehrenmitglieder anschlossen. Und zwar sind die führenden Persönlichkeiten aller heute in Frage kommenden Kunstrichtungen beigetreten: Richard Strauß wie Fr. Gernsheim, Humperdinck, Marteau, S. Ochs wie Weingartner, Hausegger, Draeseke, Pfitzner, v. Schillings, Volbach, Hegar, um einige Namen zu nennen; ihnen schließen sich als Musikschriftsteller u. a. an: Decsey, Krebs, Kopfermann, Hugo Riemann, Karl Storck etc.

Die Zusammengehörigkeit der Mitglieder wird durch das Verbandsorgan, „*Der Konzertsaal*", das monatlich erscheint und den Mitgliedern kostenlos zugestellt wird, gepflegt. Die darin bis jetzt erschienenen Leitartikel über die Ziele des Verbandes: „Wir Künstler und die Welt", „Ueber Konzertflucht und Konzertprogramme", „Der Künstler als Erwerbender" verfolgen den Zweck, Klarheit über die künstlerische und wirtschaftliche Tätigkeit der Solisten zu schaffen. Das Blatt informiert ferner über alle Arbeit des Vorstandes, der Geschäftsleitung, bringt einen Briefkasten zur Beantwortung von Anfragen aus den Mitgliederkreisen, eine Uebersicht über die Ereignisse im Konzertleben, Neuerscheinungen, Künstlererfolge u. s. f. In dem Konzertkalendarium werden die Konzerte der Mitglieder veröffentlicht und dadurch ein kunstgeschichtlich interessantes Material über unsere Kunstentwicklung geboten. Angriffe auf die Interessen der Gesamtheit der Künstler werden auf dem schwarzen Brett des Verbandes öffentlich gebrandmarkt.

Durch Versammlungsbeschlüsse und besondere Verbandsgesetze soll der Ausbeutung der Solisten in Wohltätigkeitsveranstaltungen entgegengewirkt werden. Ein Mindesthonorar für solistische Mitwirkung steuert der Unterbietung bei Engagementsangeboten, die den Stand so schwer schädigen. Ganz besondere Maßnahmen aber sind getroffen worden, um der Konzertflut einen Damm zu bauen und den jungen Kräften den Weg in die Oeffentlichkeit zu ebnen. Das ist die Einrichtung der *Jury-Kommissionen und Einführungskonzerte*. Die Jury-Kommissionen, die in den größeren Städten des Reichs und der Nachbarstaaten nach Bedarf zusammentreten, werden eben aus den Ehrenmitgliedern und anderen Kapazitäten der Kunst gebildet. Ihre Mehrstimmigkeit verbürgt eine absolute Unparteilichkeit der abgegebenen Urteile. Ihnen kann sich jedes Mitglied stellen. Unter Ausschluß jeder Oeffentlichkeit tragen die Betreffenden (deren Namen vorerst den Jurymitgliedern nicht genannt werden) ihr Repertoire vor. Das Urteil spricht aus, ob die Vorträge zur Konzerttätigkeit berechtigen, besonders empfohlen werden können, oder aber zurückgewiesen werden müssen. Die mit Erfolg in den Besitz der wertvollen und unangreifbaren Empfehlung seitens kompetenter Meister gelangten Mitglieder beteiligen sich an den öffentlichen Einführungskonzerten, die also auserwählte Leistungen versprechen und den engagierenden Vereinen zuverlässige Solisten nennen und vorführen. Die außerordentlich rege Zusage unserer ersten Künstler, sich in den Dienst dieser weittragenden, das Musikleben allmählich von Massenproduktionen Minderbegabter reinigenden Einrichtung zu stellen, spricht für den Anklang, den letztere bereits findet. Und der Umstand, daß selbst gut eingeführte Solisten das Urteil einer so zusammengesetzten Jury für sich beanspruchen, beweist, wie richtig man die Jury und ihre Bedeutung einschätzt. Im Frühjahre erscheint die erste Ausgabe eines Engagementsalmanaches, worin die Namen sämtlicher Mitglieder mit Angabe ihres Repertoires veröffentlicht, die größeren Werke (Oratorien, Kantaten, Konzertkompositionen etc.) mit den Namen ihrer Interpreten unter den Mitgliedern angeführt werden, ferner eine Anzahl der Mitglieder selbst sich durch biographische Skizzen, Porträt und beglaubigte Auszüge aus Kritiken vorstellen. Durch Herausgabe einer besonderen Prüfungsordnung und eines Statutes für die Handhabung der Jury werden diese Maßnahmen unterstützt und ihre Durchführung nach bestimmten Gesichtspunkten gewährleistet. Die weitere Bestellung von Generalvertretungen des Verbandes (Simrock, G. m. b. H. Berlin, u. s. f.) übernimmt das geschäftliche Arrangement der von den Mitgliedern veranstalteten eigenen Konzerte usw.





Das Franz-Abt-Denkmal in Eilenburg.
Photogr. Franz Linkhorst, Berlin-Grunewald. (Text siehe S. 200.)

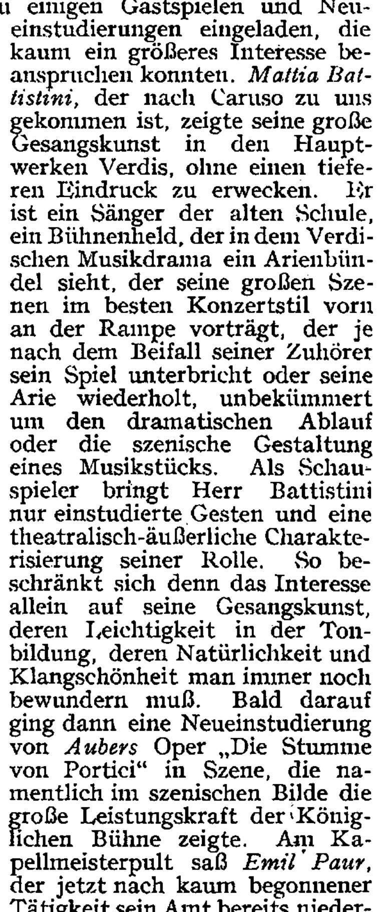
Es leuchtet ein, daß ein so weitgehendes Unternehmen, an dessen Spitze die Herren Prof. W. Rehberg (Frankfurt), Prof. F. W. Franke (Köln), Vorsitzende; Dr. B. Ulrich (Berlin), F. Schwengers (Düsseldorf), Kintzen, Rechtsanwalt (Verbandssyndikus); Otto Süsse-Wilsing (Düsseldorf), Direktor und Geschäftsleiter; A. Eccarius-Sieber, Verbandsredakteur, stehen, nicht in wenigen Monaten schon seine innere Organisation ausgebaut haben kann. Zumal, da bisher leider ein beruflicher Zusammenschluß der so vielerlei Wünsche hegenden Künstlerschaft nicht bestand. Das Vertrauen aber, das uns in ermutigender Weise entgegengebracht wurde, wird den Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands in absehbarer Zeit der Lösung seiner Aufgaben entgegenführen helfen. Haben ihm doch auch die Behörden in weitschauender Weise ihre Unterstützung, ihr Wohlwollen angedeihen lassen.

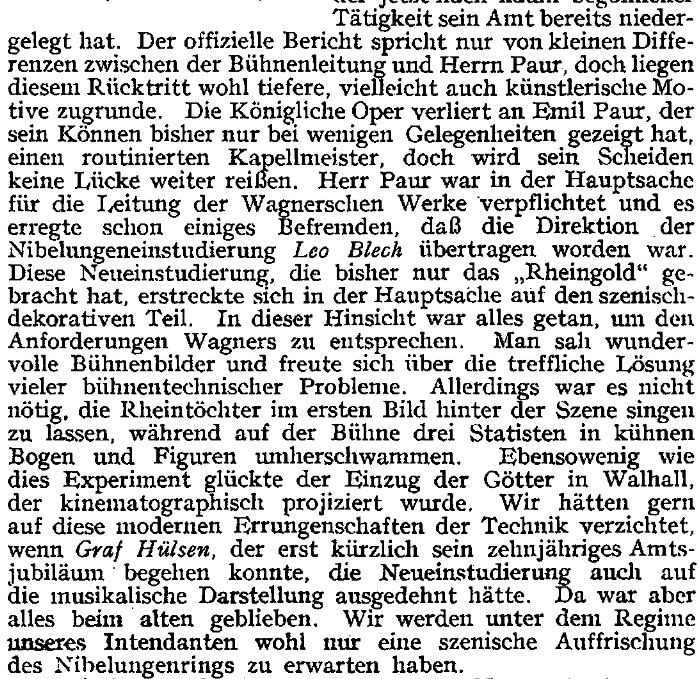
**A. Eccarius-Sieber.**

# Berliner Opernbrief.

DIE großen Hoffnungen, die man auf die diesjährige Opernsaison gesetzt hatte, haben sich bisher nicht erfüllt. Wir sehen drei Opernhäuser in voller Tätigkeit und können trotzdem von ihren Leistungen, von ihrem Spielplan und ihrer Richtung nicht viel Neues erzählen. Die *Königliche Oper* war in diesem Jahr im Repertoire streng konservativ. Man hatte zu einigen Gastspielen und Neueinstudierungen eingeladen, die kaum ein größeres Interesse beanspruchen konnten. *Mattia Battistini*, der nach Caruso zu uns gekommen ist, zeigte seine große Gesangskunst in den Hauptwerken Verdis, ohne einen tieferen Eindruck zu erwecken. Er ist ein Sänger der alten Schule, ein Bühnenheld, der in dem Verdischen Musikdrama ein Arienbündel sieht, der seine großen Szenen im besten Konzertstil vorn an der Rampe vorträgt, der je nach dem Beifall seiner Zuhörer sein Spiel unterbricht oder seine Arie wiederholt, unbekümmert um den dramatischen Ablauf oder die szenische Gestaltung eines Musikstücks. Als Schauspieler bringt Herr Battistini nur einstudierte Gesten und eine theatralisch-äußerliche Charakterisierung seiner Rolle. So beschränkt sich denn das Interesse allein auf seine Gesangskunst, deren Leichtigkeit in der Tonbildung, deren Natürlichkeit und Klangschönheit man immer noch bewundern muß. Bald darauf ging dann eine Neueinstudierung von *Aubers* Oper „Die Stumme von Portici" in Szene, die namentlich im szenischen Bilde die große Leistungskraft der Königlichen Bühne zeigte. Am Kapellmeisterpult saß *Emil Paur*, der jetzt nach kaum begonnener Tätigkeit sein Amt bereits niedergelegt hat. Der offizielle Bericht spricht nur von kleinen Differenzen zwischen der Bühnenleitung und Herrn Paur, doch liegen diesem Rücktritt wohl tiefere, vielleicht auch künstlerische Motive zugrunde. Die Königliche Oper verliert an Emil Paur, der sein Können bisher nur bei wenigen Gelegenheiten gezeigt hat, einen routinierten Kapellmeister, doch wird sein Scheiden keine Lücke weiter reißen. Herr Paur war in der Hauptsache für die Leitung der Wagnerschen Werke verpflichtet und es erregte schon einiges Befremden, daß die Direktion der Nibelungeneinstudierung *Leo Blech* übertragen worden war. Diese Neueinstudierung, die bisher nur das „Rheingold" gebracht hat, erstreckte sich in der Hauptsache auf den szenisch-dekorativen Teil. In dieser Hinsicht war alles getan, um den Anforderungen Wagners zu entsprechen. Man sah wundervolle Bühnenbilder und freute sich über die treffliche Lösung vieler bühnentechnischer Probleme. Allerdings war es nicht nötig, die Rheintöchter im ersten Bild hinter der Szene singen zu lassen, während auf der Bühne drei Statisten in kühnen Bogen und Figuren umherschwammen. Ebensowenig wie dies Experiment glückte der Einzug der Götter in Walhall, der kinematographisch projiziert wurde. Wir hätten gern auf diese modernen Errungenschaften der Technik verzichtet, wenn *Graf Hülsen*, der erst kürzlich sein zehnjähriges Amtsjubiläum begehen konnte, die Neueinstudierung auch auf die musikalische Darstellung ausgedehnt hätte. Da war aber alles beim alten geblieben. Wir werden unter dem Regime unseres Intendanten wohl nur eine szenische Auffrischung des Nibelungenrings zu erwarten haben.

Wenig ist von der *Kurfürstenoper* zu melden. Hier hat man *Kienzls* „Kuhreigen" in langen Aufführungsserien abgespielt





und neuerdings zu *Alfred Kaisers* Musikdrama „Stella maris" gegriffen, das wohl die gleiche Aufführungszahl wie der „Kuhreigen" erreichen wird. Das Werk ist von vornherein auf einen breiten Erfolg zugeschnitten. Eine komplizierte Liebesgeschichte mit glücklichem Ausgang, ein Aufeinandertürmen entgegengesetzter Affekte, Rührseligkeit, Sentimentalität und gefällige, leicht eingängliche Melodien, dazu eine kleine Dosis veristischer Dramatik — all das ergibt eine Repertoireoper, die über einige Monde hinweghelfen wird.

Im *Deutschen Opernhaus* arbeitet man tüchtig an der Aufstellung eines für Abonnenten geeigneten Spielplans weiter. Zunächst hat man die Hauptwerke der älteren Literatur einstudiert: Fidelio, Figaro, Zar und Zimmermann, Oberon und damit einen guten Erfolg erzielt, trotzdem sich Direktor *Hartmann* manche Eingriffe in die Werke gestattet hatte. Daß er den Oberon mit verbindenden Zwischenaktsmusiken nach Weberschen Motiven spielen ließ, mag noch hingehen, aber unverzeihlich und auch unkünstlerisch war seine Bearbeitung der Figaro-Rezitative, die in den Intervallschritten vereinfacht waren und außerdem sich eine Harfen- und Streichinstrumentenbegleitung gefallen lassen mußten. Sonst standen diese Aufführungen auf einer guten künstlerischen Höhe, wenn sie mit kleinerem Maßstab gemessen werden. Auch eine Premiere hat Direktor Hartmann gebracht, die Uraufführung von *Kurt Hösels* Musikdrama „Wieland der Schmied". Ein Werk, das unter der Fahne Richard Wagners segelt, das neben die Wagnerschen Musikdramen gestellt sein will und doch nur einen schalen Abguß davon bringt. Wagner hat sich schon frühzeitig mit der Wieland-Sage beschäftigt, in seinem Aufsatz über „Das Kunstwerk der Zukunft" auf den Stoff hingewiesen und einen vollständigen dramatischen Entwurf ausgearbeitet, den er später, als die Pariser Opernpläne scheiterten, seinem Freunde Liszt, auch Berlioz, Uhlig und Röckel zur Ausarbeitung anbot. Aber keiner von ihnen fand den Mut, dem Entwurf näher zu treten. Erst Herr Prof. Hösel, der Wagners Dramen zu kopieren versucht, hat es unternommen, den Entwurf in ein literarisches Buch umzugießen, das durchaus im Wagner-Stil — wenigstens im äußeren Bild — gehalten ist. Aber trotz der kleinen Aenderungen, die Hösel bei seiner Umarbeitung vorgenommen hat, ist aus der dramatisch gespannten Wagnerschen Szenenfolge kein brauchbares Opernbuch geworden. Wieland, der Schmied, der sich Schwanhilde erringt, der im langen, durch Zauber geblendeten Werben um die Tochter seines Feindes wirbt, bis er, vom Zauber gelöst, sich Flügel schmiedet und sein verloren geglaubtes Weib in den Lüften wiederfindet, dieser Wieland der Held und Kämpfer ergeht sich in der Oper in endlosen Monologen und Betrachtungen. Und alle, die ihm entgegentreten, handeln wenig, aber reden um so mehr. So schleppt sich die Oper über vier Stunden dahin, während man vergeblich auf dramatische Höhepunkte wartet. Dabei wird man nicht einmal durch die Musik entschädigt. Prof. Hösel hält sich ganz an Wagners Ausdrucks- und Schreibweise, nur fehlt ihm die Gabe, darin etwas Neues und Eigenes zu sagen. Es ist eine ganz geschickt angelegte, aber überaus dürftige und gehaltlose Kopie, eine leere und inhaltsarme Nachahmung, der man kaum vier Stunden hindurch standhalten kann. Der schwache Beifall an den Aktschlüssen galt denn auch mehr den Darstellern und dem guten Willen des Komponisten als dem schwächlichen Schmied Wieland.

**Dr. Georg Schünemann.**

---

# Ariadne auf Naxos in München.

DAS hätte der selige Molière sich nicht träumen lassen, daß einst im XX. Jahrhundert sein „Le bourgeois-gentilhomme" als Introduktion zu einer Oper zurecht geschnitten werden würde. Heut' — haben wir's erlebt! Am 30. Januar fand die erste Münchner Aufführung im Königl. Residenztheater statt. Der Gedanke, am Schlusse der Komödie statt des vorgeschriebenen Ballettes eine Oper aufzuführen, ist jedenfalls originell. Durch die hierdurch notwendig gewordene Bearbeitung hat zwar die Molièresche Ballettkomödie verschiedene Abänderungen und einschneidende Kürzungen erfahren, ja sie ist durch Ausschaltung des jugendlichen Liebespaares Lucile-Cleontes eines wesentlichen Reizes entkleidet worden. Da drängt sich wohl die Frage auf: Sollte, was für Richard Strauß recht ist, für Molière nicht billig sein? Jedoch ist die jetzige Fassung immer noch reichlich lang genug, um dem erwähnten Zwecke zu dienen. Einige reizvolle Gesänge und kurze, höchst geistvolle musikalische Illustrationen, in denen Straußens Meisterschaft gar herrlich sich zeigt — wie beispielsweise die Dinermusik mit ihren witzigen Zitaten —, haben indes den Hörer in dem Grade frisch erhalten, daß er in voller Aufnahmefähigkeit sich dem Genusse einer einaktigen Oper von fünfviertelstündiger Dauer hingeben kann. In Ariadne hat Strauß ein Werk geschaffen, das in seiner Eigenart, Verbindung von antiker Tragödie und italienischer Komödie isoliert steht, es hat in der Literatur nicht seinesgleichen. Durchaus neu in Anlage und Durchführung zeigt es uns den Komponisten im Zenit seines Schaffens. Was das bedeutet, ist für den Kundigen vollkommen klar. Ein Künstler, von Natur ausgestattet mit seltenen, glänzenden Gaben, hat Strauß in unentwegter strenger Selbstzucht und rastloser Arbeit sich aufgeschwungen zu einer Höhe der Meisterschaft, die ihm kein Verständiger ernstlich mehr bestreiten wird. Seine dramatischen Werke, mag es sich um Komödie oder Tragödie handeln, in deren jedem er stets als ein Anderer vor uns hintritt, sind im Laufe der Jahre Gemeingut der gebildeten Welt geworden, insonderheit der musikalischen Welt. Und gerade die Musiker haben allen Grund, auf den deutschen Meister Strauß stolz zu sein. Bedeutet er doch für sie einen nicht zu überbietenden Gipfel zeitgenössischen Schaffens. Er ist es, der in seinen Werken der deutschen Tonkunst auch im Auslande den ersten Platz behauptete und ferner behaupten wird. Die Ariadne hat bei ihrem Erscheinen in manchen Köpfen wieder die bekannten Bedenken wachgerufen; ohne jeden berechtigten Grund hatte man dies und jenes an dem Werke auszusetzen. Insbesondere war es der Vorwurf der Langeweile, der erhoben wurde. Statt daß man sich freute, daß der deutschen Bühne wieder ein Kunstwerk von hoher Genialität erstanden war. Den göttlichen Funken aber in einer Schöpfung zu erkennen, scheint für einen großen Teil der Kunstfreunde von jeher mit ungeheuren Schwierigkeiten verknüpft gewesen zu sein. Zu allen Zeiten waren es gerade die genialsten Werke, welche auf den schärfsten Widerspruch stießen.

In diesem und anderen Blättern ist schon des öfteren, namentlich auch gelegentlich der Uraufführung in Stuttgart am 25. Oktober 1912, über die Dichtung und Musik der Ariadne so viel geschrieben worden, daß ich erstere als bekannt voraussetzend, mich über letztere kurz fassen kann. Den weiteren Vorwurf des Maßlosen, den stets die Gegner wider Strauß erhoben, hat der Meister diesmal glänzend pariert durch die Beschränkung, die er sich auferlegt. Begreiflicherweise ließ er sich in seiner einsamen Höhe durch das Geschrei jedoch nicht beirren, als echter Künstler wählte er eben stets die Mittel, wie sie ihm für die Gestaltung seines Kunstwerkes' nötig erschienen. Wie es Mozart, Wagner, überhaupt jeder Große vor ihm getan und nach ihm tun wird. Diesmal sind es etliche 30 Ausführende, jeder ein vollendeter Künstler, mit welchen er, der bisher mit über hundert musiziert, ein Miniaturorchester sich geschaffen, das in seiner bescheidenen Zusammenstellung wahre Wunder von Klangschönheit hervorbringt, das jedoch natürlich eine ganz andere Behandlung zeigt, als es bisher gebräuchlich war. Es ist nicht zu bezweifeln, daß dieses Kammerorchester von einschneidender Bedeutung für die Zukunft sein wird. Richard Wagner nannte sich selbst gerne (Glasenapp, Band VI, S. 156) den letzten Mozartianer und klagte darüber, wie wenig gerade das Schönheitsgefühl, vermöge dessen er sich den Nachfolger Mozarts nenne, bisher noch beachtet worden sei. Ich stehe nicht an, nach Ariadne nun Richard Strauß diesen Ehrentitel zuzuerkennen. Das ganze Werk ist so durchdrungen von Harmonie der Farbe, so wahrhaft künstlerisch dem Geiste der Dichtung in ihren beiden Teilen angepaßt, so vollendet in jeder Beziehung, daß es wohl als die bewundernswerteste Arbeit des genialen Meisters anzusehen ist. Welch entzückende Ensemblesätze hat Strauß in der Ariadne geschaffen! Grazie, Geist, Humor, untermischt mit kleinen, köstlichen Bosheiten, getragen von vollendeter Meisterschaft der Technik in herrlichem Kolorit, sind in jedem Takte zu finden. Ein wie prächtiges Stück ist doch das Rezitativ und die Arie der Zerbinetta, „sie ist, wie der Musiklehrer gelegentlich sagt, so schön geraten, daß es nicht besser sein könnte." In der Tat kenne ich nichts Aehnliches in der Opernliteratur, was ihr an die Seite gestellt werden könnte, sie steht ganz einzig. Allerdings auch in Hinsicht auf die kolossalen Schwierigkeiten der Ausführung, welche der Sängerin zugemutet werden. In der ganzen Welt wird es kaum zehn Künstlerinnen geben, welche imstande sind, diese Aufgabe restlos zu lösen. Mit welcher Einfachheit und Klarheit offenbart Strauß prachtvolle Modulationen, die, so überraschend sie sind, in ihren wundervollen Klängen doch so natürlich sich ergeben. Sie müssen das Interesse jedes Verständigen, soweit er nicht a priori zu den Voreingenommenen gehört, erregen. Wie ganz herrlich ist es Strauß gelungen, die beiden gegensätzlichen Welten, Ariadne-Bacchus einerseits und Zerbinetta-Harlekin anderseits, zu charakterisieren! Das weckt einigermaßen die Erinnerung an die beiden Lieblingspaare unseres Volkes: Pamina-Tamino und Papagena-Papageno, und für Zerbinetta empfand der Komponist wohl nicht mindere Zuneigung wie sein großer Vorgänger für Papagena. Es ist ein Reichtum an Musikalität vorhanden, der unerschöpflich scheint und aufs neue dokumentiert, eine wie gewaltige schöpferische Kraft Richard Strauß für unsere Zeit bedeutet. Dabei soll nicht verschwiegen werden, daß die Ariadne-Partitur von melodischen Entlehnungen und Anklängen nicht vollkommen frei ist, ein ziemlich auffallender findet

sich merkwürdigerweise an Beethovens Neunte Symphonie (S. 148 des Auszuges „Auf dieser Insel"). Doch was bedeuten solche Kleinigkeiten angesichts der Fülle neuer musikalischer Gedanken, angesichts der hinreißenden Schönheiten, von denen das Werk strotzt. Die lächerliche Phrase, die früher auch in bezug auf Wagner u. a. oft gebraucht wurde, in Straußens Musik sei keine Melodie (!), wird durch die Ariadne gründlich ad absurdum geführt. Welche Größe der Empfindung durchzieht die Stelle „Ein Schönes war" (S. 78 d. A.)! Gekrönt wird das Werk durch ein echtes Glanzstück an Aufbau und Steigerung, den Zwiegesang zwischen Ariadne und Bacchus; wer an ihm nicht die Eingebung des Auserwählten erkennt, dem ist eben nicht zu helfen. — Doch sei es damit genug. Auf die Einzelheiten der Aufführung (unter Bruno Walter) will ich nicht eingehen, darum sei kurz gesagt, daß sie mit jener Sorgfalt, mit der man bei uns an alle Aufgaben heranzutreten pflegt, vorbereitet und durchgeführt wurde, und daß sie bis auf verschwindende Kleinigkeiten in glänzendster Weise zeigte, zu welchen außerordentlichen Leistungen sich unsere Bühne aufzuschwingen vermag.

Die Aufnahme, welche das Werk seitens des vollbesetzten Hauses erfuhr, entsprach nicht ganz den gehegten Erwartungen. Aus dem Grunde, daß infolge der nahezu unerschwinglichen Eintrittspreise im Kleinen Hause jene Schar von enthusiastischen Kunstfreunden ausgeschaltet war, die sich heilige Begeisterung für das Schaffen des Genius, für das Schöne überhaupt noch bewahrt hat. Weder der Dichter noch der Komponist wohnten der Aufführung an.

**Prof. Heinrich Schwartz.**




**Braunschweig.** Zwei bedeutsame Gäste haben bei uns zum ersten Male deutschen Boden betreten. Miß *Florence Macbeth* (London) feierte als erstklassige Koloratursängerin große Triumphe als Rosine („Der Barbier von Sevilla"), die Glöckchenarie aus „Lakmé" von Delibes mußte sie wiederholen, ebenso die Einlage „Schattentanz" aus Meyerbeers „Dinorah", im übrigen enttäuschte sie aber, die Aussprache verriet die Ausländerin, das Spiel die Anfängerin. Prof. *Carlos del Castilla* (Mexiko) erwies sich in einem von der Hofpianofortefabrik Zeitter & Winkelmann veranstalteten Konzert als ein berufener Schüler und Nachfolger A. Reisenauers, Technik, Kraft und Ausdruck erinnerten an den unvergleichlichen Lehrer. Die eigenen Werke ließen auf hervorragendes Talent schließen. *E. St.*

**Chemnitz.** Prof. *Franz Mayerhoff* hat nach längerer Pause seiner ersten (h moll-) Symphonie eine zweite in c moll folgen lassen, die am 1. Februar hier zur Uraufführung kam. Ich freue mich, feststellen zu können, daß er damit einen großen, ehrlichen, äußeren und inneren Erfolg errang. Das aus vier Sätzen bestehende Werk überragt seine Vorgängerin nicht unwesentlich an tiefgründiger Geistesarbeit, wie an Fülle der Klang- und Melodiefreudigkeit. Eine vornehm klassische Struktur zeichnet den ersten Satz (Allegro molto moderato) aus, dessen ansprechende drei Themen streng künstlerisch miteinander verarbeitet sind, wie überhaupt der ganze Satz Gedankentiefe und streng durchgeführtes Wollen und Können des Autors verrät. Der zweite Satz (Molto allegro) — namentlich in seinem Mittelteile —, noch mehr aber der dritte (Andante poco Adagio) spricht durch lieblich erfundene und innig empfundene Motive direkt zum Herzen des Hörers. Wohl selten hat man ein klang-schöneres Adagio vernommen. Man weiß ja, daß dem Komponisten getragene Melodieführung immer gut gelingt, in dieser Symphonie hat er aber auch gezeigt, daß er in jeder Form der Orchestermusik Meister ist, daß er mit glühenden, sprühenden Farben zu malen versteht, daß er auch die Kunst der modernen Instrumentation vollkommen beherrscht. Das beweist der reine Scherzoteil des zweiten Satzes und fast der ganze Schlußsatz (Allegro molto con fuoco), der mit Ausnahme eines kurzen, feierlichen Posaunenthemas in überschäumendem Frohsinn, auf ländlichen Motiven, dahineilt. Hier schildert Mayerhoff mit einem so großen Farbenreichtum, mit so blendender Orchestertechnik, daß es mir — für eine Symphonie — fast wie ein „Zuviel" scheinen will. — Die städtische Kapelle, die sich in diesem Winter in allen ihren Konzerten ganz besonders ruhmvoll ausgezeichnet hat, brachte auch dieses Werk, unter dem Stabe des Komponisten, zu hervorragend schöner Geltung. Die durch Rhythmus und Zeitmaß hier und da sich häufenden Schwierigkeiten wurden glänzend überwunden. *—h.*

**Dessau.** *Victor v. Woikowsky-Biedaus* dreiaktiges, musikalisches Bühnenspiel „Das Nothemd" hat am 26. Januar im Hoftheater die Uraufführung erlebt. In der Vorrede zu seinem Werke äußert sich der Dichterkomponist über die Grundidee. Sie liegt in dem Glauben an geheimnisvolle, in höchster Not schützende Kräfte, die der Zauber unberührter weiblicher Reinheit in ein Linnengewand webt. Die Handlung hat der Autor in das Mittelalter verlegt und so einen buntbewegten Hintergrund für die Entwicklung des dramatischen Motivs gewonnen. Weniger bedeutungsvoll als das wirklich vorzügliche Textbuch ist die Musik, die zwar mit vielem Geschick gemacht erscheint, trotzdem aber die persönliche Eigennote stark vermissen läßt. Die Aufführung der Novität war in jedweder Hinsicht auf das sorgfältigste vorbereitet und ging unter Generalmusikdirektor *Franz Mikoreys* Führung flott vonstatten. Neben der musikalischen Ausgestaltung des Werkes hatte man auch der szenischen, durch stimmungsvolle neue Dekorationen aus dem Atelier des Prof. *Hans Frahm* gebührend Rechnung getragen. Der Erfolg war stark, doch vornehmlich äußerlicher Natur. Er galt wohl mehr der spannenden Handlung als den musikalischen Werten. Der anwesende Dichterkomponist wurde nach den einzelnen Aktschlüssen und besonders am Ende der Vorstellung mit den Hauptdarstellern und dem Dirigenten lebhaft gerufen. *Ernst Hamann.*

**Dresden.** „Tante Simona", eine einaktige Spieloper von *Ernst v. Dohnányi* (Text von Viktor Heindl) ist bei der Uraufführung in Dresden sehr freundlich aufgenommen worden. Die Handlung, die im italienischen Rokoko spielt, ist ziemlich harmlos, die Musik ist melodisch einfach, der Schwerpunkt der Charakterisierung liegt im Orchester, das eine ganz moderne Sprache redet, wenn dieser auch die Plastik des Ausdrucks fehlt, die in der Pantomime „Der Schleier der Pierrette" so sehr besticht. Diese Pantomime ging der Spieloper vorher und ward, wie vor drei Jahren, mit starkem Beifall aufgenommen. *H. Pl.*

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— Die diesjährigen Wagner- und Mozart-Festspiele in München werden vom 30. Juli bis zum 16. September stattfinden. Aufgeführt werden: „Figaros Hochzeit", „Die Zauberflöte", „Don Giovanni", „Die Entführung aus dem Serail" im Residenztheater, „Der Ring des Nibelungen", „Tristan und Isolde", „Die Meistersinger von Nürnberg" im Prinzregententheater. Außerdem finden vier Sondervorstellungen von Straußens „Ariadne auf Naxos" im Residenztheater statt.

— *Siegfried Wagners* neueste Operndichtung führt den Titel „Sonnenflammen". Wo das soeben vollendete Werk zur Uraufführung kommen wird, steht noch nicht fest.

— „Der Heilige", eine neue Oper des Frankfurter Komponisten *Max Wolff*, ist von der Direktion des Hamburger Stadttheaters zur Uraufführung (Ende März) erworben worden.

— In *Konstanz* hat das *Märchenspiel* „Die Weihnachtsglocke" von Carola Durst mit Musik von *Karl Bienert* die Uraufführung erlebt. Das Stück verdient infolge seiner literarischen und musikalischen Qualitäten, die es weit über



Der blinde Cellospieler.
(Text siehe S. 200.)

den Durchschnitt derartiger Literatur erheben, die Aufmerksamkeit der Theaterdirektoren und nach der begeisterten Aufnahme, die die hiesige Aufführung gefunden hat, läßt sich ihm auch eine erfolgreiche Bühnenlaufbahn voraussagen. Das Stück soll bereits im nächsten Winter an mehreren Bühnen aufgeführt werden. . —z.

— Der „Münchner Lehrergesangverein" hat in seiner heurigen Karnevalsunterhaltung den Einakter „Der Holzdieb" von *Heinrich Marschner* aufgeführt. Marschner schrieb diese kleine Oper in Dresden, wo sie am Hoftheater am 22. Januar 1825 zum erstenmal gegeben wurde. Der Text ist von *Friedrich Kind*, dem Verfasser des „Freischütz". Der Inhalt ist kurz der, daß Bartel, ein reicher junger Bauer, seinem Suschen (die ihn aber gar nicht mag) einen „Pfingstmaien" setzen will, dabei aber als „Holzdieb" verhaftet wird. Damit hat das Liebesabenteuer ein Ende, und Suschen heiratet ihren Jäger. Die Musik ist zwar einfach, aber sehr gefällig, namentlich recht melodiös; Arie folgt auf Arie, auch mancher hübsche zwei- und mehrstimmige Satz ist eingestreut. Die Aufführung durch Vereinsmitglieder war ausgezeichnet und fand lebhaften Beifall. *R.*

— *Otto Ludwigs* 100. Geburtstag ist in seiner Vaterstadt Eisfeld am 11. Februar festlich begangen worden. Die „Torgauer Heide", eine Art Vorspiel zum „Alten Fritz" (eine Parallele zu „Wallensteins Lager"), wurde u. a. aufgeführt, sowie ein Singspiel „Die Geschwister" mit Text und Musik von Otto Ludwig. Die Partitur zur Musik ist, wie das Stück, nur im Manuskript vorhanden.

— Vollmoeller-Humperdincks „Mirakel" ist an sechs aufeinanderfolgenden Abenden in der neuen Bühneneinrichtung *Max Reinhardts* von einer Festspielgesellschaft im Prager Neuen Deutschen Theater mit großem Erfolg gegeben worden. Auf die Aufführung komme ich noch zu sprechen. *St.*

— Die Uraufführung der heiteren Oper „Tantchen Rosmarin" von *Roderich v. Mojsisovics*, Text von Karl Hans Strobl nach der gleichnamigen Novelle Zschokkes, hat am Brünner Stadttheater stattgefunden.

— In London hat der „Rosenkavalier" von Richard Strauß die Reihe deutscher Opernaufführungen im Coventgarden-Hause eröffnet. Wir lesen dazu in der „Frkf. Ztg.": Es ist das Verdienst von Herrn *Thomas Beecham*, der sich um das musikalische Leben Englands schon so große Verdienste erworben hat, daß der „Rosenkavalier" zwei Jahre nach dem ersten Erscheinen der Oper in London vorgestellt wird, als Hauptstück einer — für den Unternehmer vielleicht mit großen persönlichen Opfern verbundenen — besonderen Beecham-Saison, die außerdem noch den „Tristan" und die „Meistersinger", „Elektra" und „Salome" bieten wird. Zum gestrigen ersten „Rosenkavalier"-Abend war ungefähr die ganze Londoner Gesellschaft versammelt. (Die gesamte Londoner Presse bestätigt den ungewöhnlichen Publikumserfolg.)

— Die Große Oper in Paris hat eine neue Oper „Le Sortilège" („Der Zauberbann") von *André Gailhard* aufgeführt. Der Komponist ist 27 Jahre alt; in diesem Alter ein Werk an der Oper aufzuführen, gilt als ganz ungewöhnlich. André Gailhard, der auch mit dem Rompreis ausgezeichnet wurde, ist der Sohn des langjährigen früheren Direktors der Grand Opéra. Im Théatre des Arts hat nach einer Aufführung von Mozarts „Idomeneo" *Vincent d'Indy* eine (gekürzte) Aufführung des Musikdramas „Die Krönung der Poppäa" von *Monteverde* herausgebracht. Beiden Werken war ein starker Erfolg beschieden. Weiter wurde ein Ballett „L'Amoureuse Leçon" gegeben, das *Bruneau* aus verschiedenen Tanzliedern zusammengesetzt hat, die er früher auf eine Reihe von Gedichten von Catulle Mendès geschrieben hatte.

— „Parsifal" ist nun doch in *Monte Carlo* in Form einer Aufführung vor geladenem Publikum aufgeführt worden.

*

— In Heidelberg soll in der Zeit vom 22.—25. Juni ein Bach-Reger-Fest stattfinden. Dirigenten sind die Herren Dr. Philipp Wolfrum und Dr. Max Reger.

— In Berlin hat Siegfried Ochs ein neues Chorwerk mit dem Philharmonischen Chor zum erstenmal aufgeführt, den 121. Psalm von *Oskar v. Chelius*. Zwei neue Stücke für Bläser, ein Divertimento von *Paul Juon* und ein Charakterstück „Le Bal de Beatrice d'Este" von *Reynaldo Hahn*, wurden von der Bläservereinigung der königl. Kapelle und der „Société moderne des Instruments à vent" zum erstenmal gespielt.

— Im vierten Symphoniekonzert der Königl. Hofkapelle in Dresden hat die neueste (Vierte) Symphonie für großes Orchester von *Paul v. Klenau* unter Leitung von Hofkapellmeister Kutzschbach ihre Uraufführung erlebt. Der Komponist wurde zu dieser Symphonie angeregt durch die Lektüre des „Inferno" aus Dantes „Divina Commedia".

— In Darmstadt hat, nachdem der erste Satz von *Paul Scheinpflugs* Streichquartett op. 16 in c moll auf dem Tonkünstlerfeste in Danzig im Mai 1912 aus der Taufe gehoben worden war, das gesamte Werk durch das Darmstädter Streichquartett (Mehmel, Diedrich, Brückmann und Weyns) die Uraufführung erlebt.

— Der „Philharmonische Chor" in Kassel hat unter der neuen schneidigen Leitung Dr. *Paulis* zwei wertvolle Neuheiten (Bruckners „Tedeum" und „Wanderers Sturmlied" von Richard Strauß) mit großem Erfolg aufgeführt. *K.*

— In *Aachen* ist im vierten Symphoniekonzert unter Leitung von Musikdirektor Fritz Busch zum erstenmal *Regers* „Konzert im alten Stil" mit großem Beifall aufgeführt worden. Ebenso ein Klavierkonzert von *Donald Francis Tovoy*. Der Komponist wurde auch als Interpret seines Werkes gefeiert.

— Das berühmte Collegium musicum in Jena hat einen musikalischen Abend den drei Söhnen Johann Sebastian Bachs gewidmet. Der Leiter des Collegium musicum, Universitätsmusikdirektor Prof. *Fritz Stein*, bedauerte es, daß ihre Werke, die von größtem Einfluß auf die heutige Musik sind, in Vergessenheit geraten konnten. Von Johann Christian, dem Mailänder oder Londoner Bach, hat Prof. Stein die Symphonie B dur im Britischen Museum zu London nach Orchesterstimmen neu bearbeitet, ebenso ein Klavierkonzert in E dur; beide erlebten in der neuen Fassung durch das Collegium musicum die Uraufführung. Das Collegium musicum führte dann noch ein Streichtrio in G von Philipp Emanuel und eines von Wilhelm Friedemann in B auf.

— Die Liedertafel in Bern hat in ihrem Hauptkonzerte das große Männerchorwerk „Heldenehren" von *Hans Huber* in der endgültigen Fassung zum ersten Male aufgeführt.

— Mahlers Neunte Symphonie ist in Genf unter der Leitung Bernhard Stavenhagens aufgeführt worden.

— *Ferruccio Busoni* hat eine Orchestersuite zu Carlo Gozzis „Prinzessin Turandot", die in der Bearbeitung von Karl Vollmöller im St. James-Theater zu London aufgeführt wurde, geschrieben.



## KUNST UND KÜNSTLER

— *Ein Denkmal für Franz Abt.* Franz Abt, dem sangesfrohen, populären Tondichter, wird in seiner Vaterstadt Eilenburg, im preußischen Regierungsbezirk Merseburg gelegen, ein Denkmal erstehen. Dort erblickte Franz Abt am 22. Dezember 1819 das Licht der Welt (er starb, 66 Jahre alt, in Wiesbaden am 31. März 1885). Zuerst an der Thomasschule in Leipzig Theologie studierend, wandte sich Abt, seiner Neigung folgend, gar bald dem Studium der Musik zu, und trat mit verschiedenen Kompositionen aufs vorteilhafteste in die Oeffentlichkeit. In seiner späteren Tätigkeit als Musikdirektor am Hoftheater zu Bernburg, am Aktientheater in Zürich und als Kapellmeister am Hoftheater zu Braunschweig usw. schuf der Künstler noch zahlreiche, seinen Namen immer mehr bekanntmachende musikalische Werke. Den Einladungen zu größeren Musikfesten in Amerika folgend, erntete er auch in der neuen Welt reiche Ehren und Ruhm. — So wie Franz Abt in seinen besten Schaffensjahren aussah, hat in größter Porträtähnlichkeit ihn Bildhauer *Viktor Seifert* in Berlin, der beim engeren Wettbewerbe um dieses Denkmal als Sieger hervorging, dargestellt. Die überlebensgroße, Hermenform aufweisende Bronzebüste des Tondichters veranschaulicht sein geistvolles Antlitz. Den Blick in sich gekehrt, gerade als wollte er die in seinem Kopfe entstandene Melodie festhalten, schaut nachdenklich der Künstler drein. Auf einem schlichten, graziös aufsteigenden Sockel, der unten in einen Brunnen ausläuft, hat diese wirkungsvolle Hermenbüste Aufstellung gefunden. Ein prächtiges, in Bronze gebildetes Relief schmückt den etwas über zwei Meter hohen, aus Kirchheimer Muschelkalkstein gefertigten Sockel. „Das deutsche Lied" ist's, das hier durch eine junge, ideal schöne Frauengestalt symbolisch dargestellt erscheint. Ein Lied von Meister Abt, das die auf einem, von Blumen umsäumten Steine sitzende Schöne aus dem von ihren Händen gehaltenen Notenblatte singt. Auf dem schönsten Platze der alten, historisch einst viel genannten Stadt Eilenburg, in den an der Hauptstraße befindlichen Anlagen wird dies Denkmal (Abbildung siehe S. 197), zu dessen Beschaffung sich ein eigenes Komitee gebildet hatte, Aufstellung finden.

— *Der blinde Cellospieler.* Eine plastische Darstellung von ergreifender Wirkung ist die Gruppe „Der blinde Cellospieler", die im Künstlerhause zu Budapest eben mit außerordentlichem Erfolge ausgestellt ist, das Werk des sehr talentierten ungarischen Bildhauers Károly Kiß in Budapest, das wir auf S. 199 reproduzieren. Ein armer, alter Musikant ist's, blind noch dazu, der mit seinem Instrumente, dem Violoncello, die Straßen der Großstadt durchziehend, öffentlich aufspielt. Sein kärgliches Brot sucht sich der Aermste damit zu verdienen; vom Mitleid über dessen Anblick bewegt, werden die Münzen ihm in den zu seinen Füßen liegenden Hut von den Vorübergehenden geworfen. Bessere Tage hat er wohl gesehen, der Künstler, der da im altmodischen, ab-

gegriffenen Anzuge auf einer Steinbank sich niedergelassen. An seiner rechten Seite, auf den Boden gestemmt, sein höchster Schatz, das Cello. Dieses wie den Streichbogen mit der Hand umfassend, deren leichtbewegte Finger eben in die Saiten greifen. Höchste Kunst dünkt ihm sein Spiel. Und Herrliches, Uebersinnliches vermeint er dabei zu hören, etwas, was ihn mächtig ergreift und allem Irdischen entrückt, die ganze Schwere seines jammervollen Daseins vergessen läßt. Der Künstler hat es verstanden, die seelischen Vorgänge zum Ausdrucke zu bringen. Das von der Haare Fülle umrahmte Haupt mit seinen von tiefem Ernste beschatteten Gesichtszügen leicht zur Seite geneigt, sitzt der Alte da. Die hohe, stark gewölbte Stirne nachdenklich in Falten gezogen, die von wuchtigen Augenbrauen überdeckten erloschenen Augen, die kräftig geratene Nase mit dem kühn geschwungenen Munde, verleihen diesem Antlitze etwas von der Alltäglichkeit Abweichendes. *Sofie Frank (Nürnberg).*

— *Lex Parsifal.* In der Petitionskommission des Reichstags ist über den Zusatzantrag zu § 29 des Urhebergesetzes verhandelt worden, der aus Anlaß der Parsifalfrage eingebracht worden war. Die Abstimmung ergab nur zwei Stimmen für Ueberweisung an das Reichstagsplenum zur „Berücksichtigung" des Antrags, fünf Stimmen für Ueberweisung „zur Erwägung". Damit bestand ohne weiteres die Mehrheit für Uebergang zur Tagesordnung. Die Frage ist also vorläufig reichsgesetzlich erledigt.

— *Von den Theatern.* Die Zusammenbrüche größerer Theaterunternehmungen mehren sich in letzter Zeit bedenklich. Teils werden sie durch die Ungunst der Verhältnisse herbeigeführt, sozusagen ohne schuld ihrer Leiter, teils aber sind wohl auch die Sorglosigkeiten, womit man an Neugründungen herantritt, schuld an den Fallissements. Die unglückselige „Kurfürstenoper" in Berlin ist wieder mal am Ende ihrer Kraft. Nun hat die Entwicklung der Dinge an der Kurfürstenoper dazu geführt, daß man den früheren Direktor dieser Bühne, *Maximilian Moris*, zum künstlerischen Leiter gewählt hat, denselben Moris, der seinerzeit das Szepter niederlegen und Direktor *Palfi* weichen mußte. Es ist in das Ermessen der neugegründeten Betriebsgemeinschaft, mit Kapellmeister *Cortolezzis* an der Spitze, gestellt worden, wen sie zum artistischen Leiter wählen wollen. Das Personal hat sich einstimmig für den früheren Direktor Moris entschieden und ihn aufgefordert, die Leitung wieder zu übernehmen. Es sind nur noch einige kleine Formalitäten zu erledigen und Maximilian Moris wird in das Haus zurückkehren, das seiner Initiative die Entstehung verdankt. (Hoffentlich mit mehr Glück als bisher!) — *Julius Grevenberg*, der Direktor der städtischen Bühnen in *Graz*, ist mit seinen hohen künstlerischen Bestrebungen ein Opfer des durch Kino und theatralischen Schund verderbten Geschmackes des Publikums geworden: er mußte Konkurs ansagen. Die Stadtgemeinde Graz führt nun bis zum Schlusse der Spielzeit die ihr gehörigen Bühnen in eigener Regie unter artistischer Leitung Grevenbergs weiter. Dadurch erscheinen die Existenzen der Bühnenmitglieder gesichert. Ueber den Bühnenbetrieb ab nächster Spielzeit wurden noch keine Beschlüsse an maßgebender Stelle gefaßt. *—ch.*

— *Die Berliner Oper und das preußische Abgeordnetenhaus.* Die Kapellmeisterkrise in der Berliner Hofoper (siehe den Berliner Opernbrief in diesem Hefte) soll auch im Abgeordnetenhaus von fortschrittlicher Seite zur Sprache gebracht werden, und zwar bei der Besprechung der geforderten weiteren Rate für den Neubau eines Königl. Opernhauses in Berlin. Dieses Etatskapitel wird Anlaß zu einer erneuten Besprechung der künstlerischen Leistungen der preußischen Hofbühnen geben. Wie verlautet, wird wieder der Abgeordnete *Kopsch* zu diesem Gegenstand sprechen.

— *Internationaler Musikpädagogischer Kongreß.* Der I. Internationale Musikpädagogische Kongreß findet in den Tagen vom 26.—30. März im Reichstagsgebäude zu Berlin statt. Die Tagesordnung stellt, neben einer großen Reihe fachlicher Spezialfragen, vier Referate in den Mittelpunkt der Verhandlungen: 1. Die soziale Lage der Musiklehrenden, 2. Der Musikunterricht auf den Musikbildungsanstalten und der Privatunterricht, 3. Der Stand der Schulgesangsfrage, 4. Der Kampf gegen die schlechte Musikliteratur. An diesen Referaten sind außer den Delegierten der bereits angeschlossenen Landesverbände auch die Vertreter Frankreichs, Englands, Italiens und Rußlands beteiligt. Die Berichte sollen dazu dienen, einen Ueberblick über den augenblicklichen Stand der Fragen in den einzelnen Kulturländern zu gewinnen und zugleich eine Grundlage für eine erfolgreiche gemeinsame Weiterarbeit der Landesverbände innerhalb des Internationalen Musikpädagogischen Verbandes schaffen. Die Tagesordnung, die alle näheren Mitteilungen über Anmeldung, sonstige Kongreßveranstaltungen usw. enthält, ist kostenfrei von der Geschäftsstelle des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes, Berlin W. 62, Lutherstraße 5, zu beziehen.

— *Vom Volkslied.* Wir werden um Veröffentlichung folgender Zeilen ersucht: Alle, die neuere oder alte *westfälische* Volkslieder aufgeschrieben oder aufzuschreiben Gelegenheit haben, wollen sich freundlich zwecks äußerster Vollständigkeit der Sammlung an *Willi Heidemann*, Lehrer in Bielefeld, Hallerweg 111, wenden.

— *Preisausschreiben.* Das Verlagshaus Editoria Musicale Genovese veranstaltet einen internationalen Wettbewerb für musikalische Werke, gleichviel welcher Art. Als Preise werden 300 Lire, die silberne Medaille von Genua, goldene, silberne und bronzene Medaillen und Ehrendiplome vergeben. Die genaueren Bestimmungen des Wettbewerbes sind direkt durch die Editoria Musicale Genovese, via Luccoli 32, Genua, zu erfahren.

* * *

## Personalnachrichten.

— Der frühere Generalintendant der königl. Schauspiele in Berlin, Graf *Hochberg*, hat auf Rohnstock (Kreis Bolkenhain) seinen 70. Geburtstag gefeiert. Die städtischen Körperschaften von Görlitz und der Ausschuß der Schlesischen Musikfeste, die Graf Hochberg 1876 ins Leben gerufen hat, haben durch eine Abordnung ihre Glückwünsche aussprechen lassen. Zum Dank für seine Verdienste um die Stadt Görlitz wurde ihm das Ehrenbürgerrecht der Stadt verliehen.

— Aus *Dresden* wird geschrieben: Hofkapellmeister *Hagen* wird nach dreißigjähriger Tätigkeit an der hiesigen Hofoper am 1. April in den Ruhestand treten.

— Dem langjährigen Universitätsmusikdirektor Prof. *Otto Reubke* in Halle a. S. hat die Stadt Halle in Anerkennung der reichen Verdienste, die er sich um das musikalische Leben erworben hat, einen Ehrensold von jährlich 1200 M. bewilligt. Prof. Reubke leitete lange Zeit den Lehrergesangverein und die Robert-Franz-Singakademie und entfaltete als Theorie- bezw. Klavierlehrer eine rege pädagogische Tätigkeit. Jüngst konnte er seinen 70. Geburtstag feiern. — Ehrensolde an Musiker sind in Deutschland sehr selten. Um so erfreulicher ist die Tatsache, die, nach Dresdens Vorgang im Falle Draeseke, hoffentlich Nachahmung finden wird.

— Wie die Zeitungen melden, ist Musikdirektor *Laugs* in Hagen an die Berliner Hofoper berufen worden. Vor einigen Jahren — nach dem Weingartner-Konflikt — hatte Herr Laugs bereits eine Serie von Symphoniekonzerten der Königl. Kapelle dirigiert.

— Aus Leipzig kommt die Nachricht, daß voraussichtlich im Herbst Dr. *Georg Göhler*, der Leiter des Riedel-Vereins und der Musikalischen Gesellschaft, aus Leipzig scheiden wird, um die musikalische Oberleitung der Hamburger Neuen (Konkurrenz-) Oper zu übernehmen.

— *Georg Darmstadt* in Bonn ist zum Dirigenten der Badekapelle in Pyrmont gewählt worden.

— Die hochdramatische Sängerin *Kronacher* vom Basler Stadttheater hat als Leonore und Götterdämmerung-Brünnhilde im Kasseler Hoftheater gastiert und wurde engagiert, ein Erfolg, zu dem man beide Teile beglückwünschen kann. *K.*

— Als Lehrer für Sologesang ist an die Städtische Musikschule in *Nürnberg* der Konzertsänger *Peter Gras*, der die Hochschule für Musik in Berlin absolvierte, engagiert worden. *f.*

— Die wunderschöne Stadt *Straßburg* häuft Sensation auf Sensation. Einer, der den Behörden zeigen wollte, daß er zu Unrecht als unzurechnungsfähig erklärt worden ist, alarmiert mal rasch die ganze Garnison und bringt die Bürger in Aufruhr, und Operndirektor *Hans Pfitzner* läßt sich — den Bart abschneiden, um in einer Meistersinger-Vorstellung den erkrankten Darsteller des Beckmesser zu vertreten. Wir haben stets viel von Pfitzners Künstlertum gehalten, diese Tat gehört aber zu den heroischen. Wie lange wird es nun dauern, bis sich Pfitzner wieder mit der charakteristischen Geste, tiefsinnigen Blickes durch den Bart fahren kann?

— Prof. *R. L. Schneider*, der Gründer und langjährige Direktor der angesehenen „Dresdner Musikschule" in Dresden, ist, 56 Jahre alt, nach längerem Leiden gestorben. *—b—*

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 10 gehört den Geigern. Nachdem Musikdirektor *Hugo Rückbeil* (Cannstatt) schon einmal als Violinkomponist (Siciliano, Heft 8 des Jahrgangs 1912) zu Worte gekommen war und viel Beifall in unserem Leserkreis gefunden hatte, lassen wir heute eine längere „Szene" für Violine und Orgel (Klavier) folgen. Das stimmungsvolle, melodiöse und ausdrucksreiche Stück ist nach Böcklins bekanntem Gemälde „Der Eremit" entstanden, einer weiteren Auslegung bedarf es bei der Anschaulichkeit seiner Gestaltung also nicht. Zweifellos wird auch diese wirkungsvolle Komposition Rückbeils den Beifall unserer Geiger finden. Als Vortragsstück eignet sie sich vortrefflich. (Die Quinten bei den Engeln finden sich bezeichnenderweise auch im Engelreigen aus Vita nuova von Wolf-Ferrari.)

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 8. Februar, Ausgabe dieses Heftes am 20. Februar, des nächsten Heftes am 6. März.**

## Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

**Anfragen für den Briefkasten**, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

**Erinnerungen an Bruckner!** I. Die erste Fassung des Scherzos der romant. Symphonie ist nicht gedruckt. Diese wurde von Göllerich in Linz und, sofern wir nicht irren, von ihm in München vor 2 Jahren aufgeführt. Näheres bei Musikdirektor A. Göllerich, Linz. II. Die vierhändige Bearbeitung der 6. Symphonie durch Schalk hat noch die drei Striche; ebenso hat die 8. Symphonie in der vierhändigen Fassung im letzten Satz einen Strich. Dieser ist aber zu entschuldigen, da in der Partitur steht „Kürzung bis Pp". Aug. Stradal hat aber in seiner zweihändigen Bearbeitung der 8. die im vierhändigen Auszuge gestrichene Stelle gebracht. Ebenso hat er in seiner zweihändigen Bearbeitung der 6. die von Schalk gestrichenen 3 Stellen gebracht. III. A. Göllerich arbeitet an einer Bruckner-Biographie. Betreffs des Zeitpunktes des Erscheinens möge man sich selbst an ihn wenden. IV. Die Uraufführung von Bruckners 9. Symphonie war am 11. Februar 1903 unter Löwe in Wien. In Deutschland wurde sie zum erstenmal am 24. Mai 1903 in Duisburg aufgeführt.

**Langjähriger Abonnent.** Heute finden Sie das Gewünschte. Die gute Bearbeitung von Meisterwerken ist den mittelmäßigen Originalkompositionen vorzuziehen.

**Laibach.** Wir bitten um kurze Berichte und Notizen über wirklich wichtige und allgemein interessierende Aufführungen.

**Grünberg.** Wir können leider derartige Berichte nicht verwenden. Besten Dank.

**Zweistimmiges Pfeifen.** Uns geht folgende Antwort zu: Auf Ihre Aufforderung will ich mitteilen, daß Konzertmeister G. D., ein ausgezeichneter Künstler, scherzeshalber uns zweistimmig vorgepfiffen hat. — Man übt das zweistimmige Pfeifen zuerst in Intervallsprüngen und zieht diese allmählich zusammen. — Also: wohlauf zum fröhlichen Pfeifen!

**Oberlehrer St.** Wir danken Ihnen für die Zusendung des Aufsatzes, der uns interessiert hat. Bringen Sie doch Ihre Gedanken in eine entsprechende Form; vielleicht ein Artikel, der so ganz aus den Bedürfnissen und Wünschen der Freunde der Hausmusik heraus geschrieben ist?

**G. S., R.** Hausmusik von Breitkopf & Härtel. Schreiben Sie an den Verlag nach Leipzig.

**P. K.** Sie meinen die von Berens? Soweit ein Werk ein anderes anerkanntes überhaupt ersetzen kann: ja!

**Einige Anfragen** mußten wegen Raummangels fürs nächste Heft zurückgestellt werden.

Dem heutigen Hefte liegen Prospekte der Firmen **C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig** und **Taunus-Apotheke Dr. Jo. Mayer, Wiesbaden,** bei, die wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.

# NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1913 Heft 11

Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.


Inhalt: 

## Ein Gang zu den Quellen der Sprache.

**Von M. KOCH, Kgl. Musikdirektor (Stuttgart).**

DIE Sprache ist nicht für eine freie Erfindung des Menschengeistes in dem Sinn zu halten, als ob bei der Zusammensetzung der Laute zu Wörtern keine tieferen Ursachen mitgewirkt hätten. Die deutsche Sprache wenigstens verdient eine höhere Meinung. In ihr, darf man sagen, lebt wirkliches Leben. Das deutsche Gemüt ist also im Ton verfangen, daß sein sprachliches Empfinden willig den Weisungen des musikalischen Empfindens folgt. Begibt man sich tiefer in die Sprachwerkstätte des Menschengeistes hinein, so will es einem vorkommen, als spielten sich hier ähnliche Vorgänge ab wie in der Werkstätte des Tonsetzers, der, wenn er die aus der Tiefe seines Gemüts quellenden Stimmungen und Gefühle mitzuteilen das Bedürfnis hat, in seine Tonklaviatur hineingreift. Der naive Mensch griff auch, als er anfing, sich des Lauts zur Mitteilung seiner Empfindungen und Gedanken zu bedienen, in die Lautklaviatur hinein, zuerst unsicher tastend und häufig fehlgreifend, dann unbewußt immer mehr einem harmoniegesetzlichen, die möglichste Uebereinstimmung von Bezeichnung und Begriff anstrebenden Instinkt folgend.

Es ist mir ein Rätsel, warum keiner von den vielen spekulativen Köpfen, die schon über die Beziehungen der Wort- zur Tonsprache bewundernswert tiefsinnige Betrachtungen niedergeschrieben haben, nicht dahinter kam, daß die Tonklaviatur zugleich eine Lautklaviatur ist.

Wie bei den Schällen und Geräuschen — vergl. die schallnachahmenden Wörter brummen, knurren, sausen, rauschen, tosen, poltern, krachen, schaben, plätschern, gellen, zischen, piepsen — so lassen sich nämlich auch bei den Musiktönen lautliche Anklänge feststellen. Der tiefste Ton des Klaviers hat u-Färbung, der höchste i-Färbung. Die u-Töne gehen aufsteigend allmählich in o-Töne, die o-Töne in a-Töne, die a-Töne in e-Töne und die e-Töne in die die Höhenlage abschließenden i-Töne über. Die Töne sämtlicher Musikinstrumente, von der Tuba hinauf bis zur Pikelflöte, entpuppen sich näher besehen als feingeschliffene Vokale. Einem feinen Ohr wird es keine Mühe verursachen, die Klangnuance eines jeden Tons nach ihrer speziellen Lautfarbe festzustellen.

Mancherlei Eigentümlichkeiten der Tonklaviatur übertragen sich nun naturgemäß auf die Lautklaviatur und üben dadurch einen ähnlich bestimmenden Einfluß auf die Entstehung sprachlicher Bezeichnungen aus wie die Beziehungen zwischen Geräusch und Laut (vergl. die vorhin genannten Wörter brummen, knurren usw.). Es sei zuerst die Eigentümlichkeit des Höhenunterschieds unter den Tönen genannt. Die Tieflage der u-Töne und die Höhenlage der i-Töne bleibt als ein charakteristisches Merkmal auch an dem vom Ton abgelösten Laut noch zu unterscheiden, so daß also das u nicht von ungefähr in die Wörter unten (sub), Grund (fundus) — und das i in die Wörter Zinne, Gipfel gekommen ist.

Sehr tiefe Baßtöne, die bei geringer Schwingungszahl an der Grenze ihres Werdens kaum noch als Klänge vernommen werden, erscheinen uns wegen ihres unförmigen, unklaren, groben, rohen Ausdrucks dumpf, stumpf, plump. Für alle Dinge, denen Schliff und Klarheit abgehen, gebrauchen wir dieselben Attribute. Das u muß als charakterisierender Laut herhalten. Selbst mit verkümmerten, unförmigen, niedrigen, häßlichen Dingen sympathisiert der Laut, woraus sich das wurzelbildende Moment für eine Unmenge von Wörtern ergab, z. B. Klump, Stumpf, Krumme, Wulst, Schutt, Schund, Sumpf, muffeln, sudeln, ruppig, puffig.

Die Bedeutung des u im Sinn des moralisch Niedrigen erhellt z. B. aus: Schuft, Lump, Luder. Das Dunkel einer Vertiefung, eines Verstecks, eines Hohlraums erinnert an den Effekt eines schummerigen (dämmerigen) u-Tones; darum: Schlucht, Kluft, Bucht, Mulde, Furche, Schlund, Truhe, Kufe (cupa), Butte, Muschel, Mumme (Maske), Busch.

Die Beziehungen des u zur Tiefe, zum Verborgenen, Geheimnisvollen, Leblosen, Lichtscheuen, zu dem, was den Menschen schreckt, quält, zum Besten hat, sind auf allen Gebieten legitimiert, dem natürlich-sinnlichen, geistigen, moralischen und religiösen, was noch folgende Auslese von Wörtern dartun soll: suchen, schlupfen, glupen, munkeln, schmuggeln, run (altnordisch = Geheimnis, wovon Runen) —, Ruhe, Schlummer, dulden —, Hunger, Wunde, Rute —, Schuld (culpa), Kummer (luctus), Furcht, Fluch —, Uz, Ulk —, Schrulle, dumm (stultus), stumm (mutus) —, Drud, Dusen (Gespenster), Spuk, Wunder —, Muungu, Mukuru, Zuttibur, Hu, Hur, Buh usw. Wie schreckhafte Geheimnisse aus den nachttiefen Gründen des Urwaldes schlagen die letztgenannten Wörter — heidnische Götternamen — an das Ohr. Sie verraten uns den vom Licht der Natur-, Selbst-

und Gotteserkenntnis noch unberührten Menschen in den Niederungen geistiger Stumpfheit.

Zum plumpen, stumpfen u bildet das i den Gegensatz des Kleinen (dialektisch klin), Winzigen, Dünnen, Spitzen, Feinen, Reinen, Niedlichen, Zierlichen, Ziemlichen, Zimperlichen, Linden, Schmiegsamen, Lieblichen, Innigen, Intimen. Ein neueres Wort aus dem Französischen heißt schick (chic: fein, passend). Der i-Laut weckt ähnliche Vorstellungen wie der spitze, dünne Charakter hoher Musiktöne. Bei den genannten Attributen erfüllt sich demnach durch eine nicht zu leugnende Uebereinstimmung zwischen dem Wortsinn und dem i als der Charakterwurzel eine wichtige harmoniegesetzliche Forderung.

Aus der Welt des Kleinen und Winzigen, des Schmalen und Geraden seien folgende Wortbildungen angeführt: Rille, Splitter, Spließ, Schiene, Linie, Stift, Pinne, Spille, Film, Kiesel, Pille, Glied, Silbe, Rispe, Schilf, Milbe, Knirps, Wicht, Kind. Es ist, als ob die Dinge schwängen und ihrer Kleinheit und Feinheit entsprechende i-Tönchen erzeugten. Vergleiche dazu: sickern (tröpfchenweis fließen, auch hat der begleitende Schall i-Färbung), rieseln, klittern, trippeln, tippen, nippen, kritteln.

Wie ein edler Diamant strahlt der i-Klang — im Gegensatz zum charakterisierenden u-Vokal in den schmutzigen Namen moralischer Verkommenheit — aus den Wörtern Sitte, Friede, Minne, Liebe.

Den zunehmenden Schwingungen der von der Tiefe zur Höhe aufsteigenden Töne und dem damit verbundenen Lautfarbenwechsel ist es des weiteren zuzuschreiben, daß durch die Vokalreihe u, o, a, e, i zugleich die Vorstellung einer zunehmenden Bewegung erweckt wird. Zum Beleg hierfür diene folgende Wortreihe: ruhen, bummeln; trollen, schlottern; wandeln, laufen; rennen, weben; springen, fliehen, vite, witsch.

Den gesteigerten Schwingungen der i-Töne entsprechen außerdem folgende Wörter: zittern, wimmeln, schwingen, flitzen (blitzartig sich bewegen, daher Flitz = Pfeil), zwitzern, flink, risch (rasch), Hirsch (der pfeilschnell fliegende), Fisch, Wind usw.

Daraus erhellt, daß das i als Bewegungslaut von dem naiven Empfinden vor den übrigen Lauten besonders erkannt und ausgezeichnet wurde.

Die Wörter: huschen, surren, sprudeln, die ebenfalls eine rapide Bewegung bezeichnen, verdanken ihre Entstehung dem Geräuschlaut u, also einer unmittelbaren akustischen Ursache.

In einer gesteigerten Bewegung liegt zugleich das Moment des Hochgradigen, Strengen, Scharfen, Energievollen; darum: Hitze (hochgradige Wärme), spicken (scharfes Spähen), wittern, bitter (schneidend, scharf; bittre Kälte: frieren; bittrer Geschmack: widern), dick (sehr, in hohem Grad), tief (weit hineinreichend, hoher Grad, intensiv), Grimm, tilgen, Riese, wirsch, wild (heftig, ungestüm tobend), zwingen, siegen, Wille usw.

Eine zunehmende räumliche Weite löst in uns zugleich die Vorstellung einer wachsenden zeitlichen Entfernung aus. In dem Höhenunterschied, den die Grenzvokale u und i ausdrücken, liegt somit auch ein zeitliches Moment, von dem das Sprachempfinden ebenfalls nicht unberührt geblieben ist. Der Vokal u erweckt wie ein tiefer Baßton den Eindruck eines von der Grenze anfänglichen Werdens herkommenden Fernklangs und weist demnach in die Vergangenheit zurück, darum die Vorsilbe „ur" bei Ursprung, Urkeim, Urbewohner usw. Nun können wir uns auch erklären, warum sich die Ablautung von Zeitwörtern mit der Wurzel i im Infinitiv in den konjugativen Formen Imperfektum und Partizipium Perfekti im allgemeinen in der Richtung vom i rückwärts über a zum u vollzieht, warum wir also flektieren singen, sang, gesungen. Der Lautwechsel i, a, u versetzt uns vom Licht der Gegenwart zurück ins Dunkel der Vergangenheit. Er erinnert seinem Klang nach an den Effekt gewisser leitereigener und ausweichender Modulationen unter den Tonharmonien und bereichert die Sprache als ein lebendiger, natürlich begründeter Schmuck. Aehnliche Wörter: klingen, dringen, ringen, sinken, binden, winden usw.

Für ebenso natürlich finden wir es nun, wenn ein Infinitiv mit u oder o als Wurzel beim Versetzen des Verbs in die Vergangenheit eine Ablautung nicht mehr zulassen will, wie suchen (suchte, gesucht), klopfen (klopfte, geklopft). Ausnahmen: tun, rufen, kommen, stoßen.

Betrachtet man den u-Laut als den Schoß, woraus sich die übrigen Vokale in zunehmender Helligkeit entwickeln, so denkt der Musikkundige unwillkürlich an die akustische Eigentümlichkeit der Ober- oder Aliquot- oder Partialtöne. Dieselben, voran Quinte und Terz, entstehen als Teilerscheinungen aus einem Grundton und zeigen, in melodische Werte umgesetzt, das unverkennbare Streben, wieder in ihren Grundton zurückzukehren. So scheinen oftmals bei Verwandlung eines Tätigkeitsbegriffs in einen Dingbegriff die übrigen Laute in dem Laut u ihren Ursprung zu respektieren. Die z. B. in dem Zeitwort sprechen ausgedrückte Tätigkeit verdichtet sich in dem Hauptwort Spruch zu einem Ergebnis, das als fester, abgeschlossener Begriff eines gewordenen Ganzen nicht ohne Aehnlichkeit ist mit dem ebenfalls ein Bild der Abgeschlossenheit verkörpernden musikalischen Grundton: der vokalische Oberton e weicht wie eine sekundäre Erscheinung auf das Geheiß eines harmoniegesetzlichen Prinzips dem primären u. Vergl. ferner: biegen — Bug, brechen — Bruch, können — Kunst, fahren — Fuhre usw.

Eine ähnliche Bedeutung hat sehr häufig das u in den Nachsilben „tum" und „ung"; vergl. Irrtum, Schöpfung. Das u wurde hier, weil ihm der Eintritt in den Lautkörper versagt blieb, durch eine Nachendung gleichsam ins Schlepptau genommen.

Das Wort Klangfarbe weist uns auf Beziehungen zwischen akustischen und optischen Phänomenen hin. Was selbst dem primitiven Sprachgefühl, vielleicht schon zu der Zeit, wo sich die instinktive Anschauung des Urmenschen allmählich zum Begriff erhärtete, nicht entgehen konnte, das sind die dunklen und hellen Eigenschaften der Vokale. Wir sehen in der Vokalreihe u, o, a, e, i die ins Lichte gehende Entwicklung eines optischen Phänomens ausgedrückt. Es kann demnach kein Spiel blinden Zufalls sein, wenn in den Wörtern „Schummer" und „Dunkel" u und in dem Wort „Licht" i der Kernlaut ist. In der eine optische Steigerung ausdrückenden Wortfolge: dunkel (duster), grau, fahl, hell, bleich, licht deckt sich jedesmal der durch den Vokal oder Diphthong charakterisierte dunklere oder hellere Wortklang mit dem Wortbegriff.

Mit geistig empfundenem Licht haben es die Wörter wissen, dichten, sinnen, Idee, Witz zu tun. In unserem „Ich" fließen Wissens- und Willenslicht in eins zusammen, und es ist kein übles Zeugnis für des Deutschen Empfindungskraft, wenn er sich im i-Laut den natürlichsten und würdigsten Repräsentanten seines Selbsts erkannt hat.

Die Uebertragung eines Eindrucks vom Gesichtsinn auf den Gehörsinn erklärt sich daraus, daß beide Sinne „assoziiert" sind. Man spricht bei solchen übertragenen Empfindungen von „Gefühlsideenassoziationen". Je nach dem Grad seiner Sensibilität und Phantasiekraft empfindet ein Individuum die durch Assoziation entstandenen optisch-akustischen Visionen, die ein nicht unwesentlicher Faktor im intuitiven Erfassen und

genialen Schaffen des Künstlers sind, mehr oder weniger lebhaft und bewußt.

Oder: Jeder Mensch trägt einen in seinen harmonisch-seelischen Anlagen begründeten Empfindungsorganismus in sich, auf welchem jedes Ding, jeder Zustand, jede Tätigkeit eine höhere oder tiefere Saite zum Schwingen bringt. Die also erzeugten Töne überträgt das Sprachgefühl, das mit dem Musikgefühl ebenso verwandt ist wie der Laut mit dem Ton, instinktiv auf den Laut, wodurch einem großen Teil sprachlicher Entwicklungserscheinungen der Stempel einer natürlichen Gesetzmäßigkeit aufgedrückt ist.

Ich sage einem großen Teil. Denn wie es Kunstwerke gibt, die den Eindruck des Gemachten, Erzwungenen, Gekünstelten, Willkürlichen, Naturwidrigen, Unharmonischen erwecken, so läßt sich in jeder Sprache eine Menge Wörter anführen, deren Wurzeln mit dem bezeichneten Gegenstand nicht nur nichts gemein haben, sondern in handgreiflichem Gegensatz zu demselben stehen.

Eine Offenbarung des Sprachgenius ist es ferner, wenn er den Vokal **a** sozusagen als Normalton an die Spitze des Alphabets gestellt hat. Und sollte nicht jeder Sprachforscher, der den harmonischen Agentien im sprachlichen Entwicklungsprozeß auf die Spur kommen möchte, wissen, daß die drei Grundvokale in dem Verhältnis von a $\langle{}^{i}_{u}$ eine Parallelerscheinung sind von dem Verhältnis der Tonika zur Dominante und Unterdominante in der diatonischen Skala? Das i drückt wie der Dominantakkord eine Hebung, das u wie der Unterdominantakkord eine Senkung aus. Im a erkennen wir einen der Tonika und ihrem Dreiklang analogen grundtönigen Zentralpol, der sich in die Gegenpole i und u teilt. e und o reihen sich als polare Zwischengebilde ein.

Dasselbe harmonische Prinzip, das sich als ordnende Macht in der Gruppierung der Vokale im Alphabet (a — e i — o u) erwies, wirkt selbstverständlich ebenso bestimmend auf den praktischen Sprachgebrauch ein. Der Reflex gewisser akkordischer Verbindungen läßt sich z. B. in folgenden Wortkopplungen beobachten: Spiel und Tanz, schlicht und wahr, klingklang; Stumpf und Stil; Wind und Wetter; Leben und Tod; Schirm und Schild.

Eine unter dem Gesichtspunkt der musikalischen Anklänge angestellte sprachästhetische Betrachtung der Poesie und Prosa des letzten Jahrhunderts bis in die Gegenwart herein führt zu einem Ergebnis, das zugunsten des in aufsteigender Entwicklung befindlichen „Harmoniemenschen“ spricht.

Musik klingt aber auch aus den **Lautzeichen.** So ist die lateinische oder romanische Schrift durchaus keine willkürlich erfundene, unharmonische „Lattenschrift“. Ihre Linienmotive sind vielmehr das Produkt eines harmoniegesetzlichen Empfindens.

Es gibt eine Menge von Beweisen dafür, wie schon im grauesten Altertum der angeborene ästhetische Instinkt die verschiedenartigsten Dinge im unbewußten Reagieren auf eine denselben gemeinsame immanente Gesetzmäßigkeit in eine naturgemäße, künstlerisch zweckvolle Verbindung miteinander brachte. Es muß uns als eine psychologische Notwendigkeit erscheinen, daß schon das naive harmonische Empfinden des ältesten Kulturmenschen nach Herstellung einer natürlich begründeten Gesetzmäßigkeit zwischen Laut und Lautzeichen trachtete.

Es war das nüchterne vertikale I-Zeichen, das mir mit der Enthüllung seines eigenen Daseinsrätsels den Schlüssel zur Ergründung des Geheimnisses bot, das sich hinter der Winkelspitze des A verbirgt. Im Licht dieser beiden Zeichen vermochte ich dann unschwer auch den Sinn der übrigen Buchstabenfigürchen zu deuten.

Der Hinweis auf die Bedeutung des i in „Ich“ ließ erkennen, daß das durch gesteigerte Schwingungen erzeugte energetische Moment des i-Tones im Menschen ein physisch-psychisches Analogon hat. Wir Schwaben lassen unsere persönliche Note in einem glatten „i“ (für „ich“) ausklingen. Sind wir an irgend einer Reibfläche etwas warm geworden, so setzt sich unser ganzer Mensch in Positur: er zieht sich in ein straffes, bolzgerades, dem Anstürmen fremder Willensmächte keck trotzendes „**I**“ zusammen. „Und **i** sag!“ „Jetz komm **i**!“ „**I** will!“

Der Affektlaut i bestätigt also mit dem Tonlaut i, daß die Vertikale das zutreffendste Bild von dem im Zenit des Lautsystems stehenden i-Laut ist, so wie wir uns eine Ich-Natur in ihrer selbstsicheren Haltung auch nicht anders denken können als aufrecht. Wie vernünftig gewählt erscheint uns darum das Perpendikularzeichen des lateinischen I.

Das **A** ist der Laut der Bewunderung, des Entzücktund Hingerissenseins.

Sobald mein Ich von einem mir sympathischen Objekt innerlich in Beschlag genommen ist, ist meine Ichheit keine unbedingte mehr. Ich bin vermählt, mit einem zweiten Sein verschmolzen.

Nun sieh, wie treffend der lateinische Buchstabe A diese Zweiheit ausdrückt! Er stellt in seinen zwei Geraden gleichsam zwei Ichheiten in innigem tête à tête dar. Die kleine Zwischenlinie in der Mitte, ein umfassender Arm, scheint die Innigkeit des Verbindungsverhältnisses noch unterstreichen zu wollen.

Beruht das kontrastierende Aeußere, das an den beiden Figürchen **A** und **V** (lies U) auffällt, auf Zufall oder Willkür?

Was den Menschen mit Widerwillen und Abscheu erfüllt, oder was ihn als eine dunkle, rätselhafte, gespenstige Erscheinung ängstigt oder schaudern macht, das löst in ihm den Empfindungslaut **u**! aus. So gehorcht auch der Buchstabe V in seinem Bild der Weisung seines Affektlauts: er verrät Abneigung. Er erscheint wie ein trennender Keil.

A, I, V sind die drei Grundvokale. Das Menschenich als Zünglein an der Lebenswage zwischen Freud und Leid, Lust und Furcht hin- und herspielend: dieser bedeutungsvolle Sinn ließe sich aus dem vereinigten Bild der drei unscheinbaren Vokalzeichen herauslesen.

Der primitive Affektlaut für das gesteigerte sinnliche Begehren ist das **M.** Mit ungeduldig anschwellendem „mam mam“ verlangt der Säugling seine Nahrung. Woher also die Wörter Mama, Amme, fames (= Hunger, wovon Familie) stammen, liegt auf der Hand. Man kann sogar erwachsene und dabei sehr wohlerzogene Menschen, wenn sie Hunger haben, mit einem sch**m**achtend verlangenden „m!“ Bratendüfte einatmen und etwas Wohlsch**m**eckendes **mam**pfend verzehren sehen.

Kennen wir im allgemeinen das A als den Laut sinnenfreudiger Bewunderung, so gibt das M den Affekt des A insofern potenziert wieder, als es die Manifestation eines verlangenden, hungrigen Magens ist.

Und nun besieh dir den lateinischen Buchstaben **M** näher. Er ist die abgekürzte Formel A + A und scheint wie eine Doppelflinte nach einem begehrenswerten Objekt zu zielen.

Man kann diese Deutung vielleicht kindlich finden. Wir haben es hier aber mit Zeichen zu tun, die ein überkommenes Vermächtnis aus dem Kindesalter der Menschheit sind, wo der interpretierende Laut dem sinnlichen Affekt noch näher stand und die elementare Wirkung der den Laut interpretierenden Linie noch mehr empfunden wurde als in unsern Tagen, wo der Entwicklungsflug in Technik und Kunst dem Menschen Sinn und Verständnis für das genialische Schaffen der alten Kultur im grundlegenden Kleinen so leicht benimmt.

So werden sich noch wenige Leute Gedanken über die wahre Herkunft und Bedeutung der Lautverbindung am in Amor gemacht haben. Ich denke, es war der Gott Amor selber, der die Affektwerte a und m in geschlechtlicher Liebesglut zusammengeschweißt und dadurch eine Wurzel geschaffen hat, die der Ausgang einer weitverzweigten Wortfamilie werden sollte.

Man läßt die jüngsten Lateinschüler in der Konjugation mit „a m o" beginnen. Begegnet ihr Gefühl in diesem Wort nicht unbewußt einem vertrauten, süßen Etwas aus der dunkelsten Zeit ihres Seins? Spinnt nicht so manchesmal ein rätselhaftes Ahnen eines Gewesenen, eines innigen Verknüpftseins mit der Natur, die ersten Fäden des Interesses zu einem Gegenstand, den uns die leidige Unnatur so vieler Lebenszustände und -gewohnheiten ferngerückt hat?

Es ist ferner die Natur, die dem Menschen das Wort „A d a m" gleichsam auf die Zunge gelegt hat. Ja man kann im Hinblick auf die vorhin erwähnte Entstehung der Wurzel am in Amor aus dem Namen Adam leicht den Sinn erraten, der hinter jener Apfelgeschichte, die den ersten Sündenfall verschuldet haben soll, verborgen liegt. Auf die Wurzel a m ist auch das assyrische Wort a d a m u (= erzeugen, bauen) zurückzuführen, von dem manche Etymologen Adam herleiten. Man darf aber wohl mit gutem Grund Adam als das ältere, weil bei der Wurzel näher liegende Wort bezeichnen. Ebenso ist die deutsche Präposition „a n", die in Verschmelzung mit dem Dativ des männlichen und sächlichen Artikels „am" heißt, und die die Grundbedeutung der Zuneigung, des Klebens, Zusammenhängens hat, als verwandt mit der Wurzel von „amo" zu betrachten. Im Hebräischen heißt a m a m verbinden, a m Volk. Vergl. s a m t, s a m m e l n, k l a m m e r n.

Das M hat als Affektlaut im W den entsprechenden Gegenlaut. M verrät die straffeste Spannung der Begierde, während im W sich ein bis zu physischem Unbehagen gesteigerter Abscheu vor etwas Garstigem kundgibt. Ist M = A + A, so nun W = V + V. Die Buchstaben M und W gliedern sich als Zeichen zweier kontrastierender Affektpotenzen den drei Grundstützen I A V des Alphabets harmonisch an.

Zwischen dem I- und H-Zeichen müssen trotz der Grundverschiedenheit ihrer Laute Beziehungen bestehen. Dort e i n e, hier z w e i Vertikalen. Den Grund für die I-Vertikale kennen wir; was sollen die zwei Vertikalen des H bedeuten?

Nach biblischer Anschauung bewirkt der Hauch Gottes Leben. Hiob 33, 4 heißt es: „Der Odem des Allmächtigen hat mir das Leben gegeben." Psalm 104, 30: „Du lässest aus deinen Odem, so werden sie geschaffen." Besonders wichtig erscheinen zwei Stellen aus dem biblischen Schöpfungsbericht, nämlich 1. Mose 1, 26: „Lasset uns Menschen machen, e i n B i l d, das uns gleich sei" und 1. Mose 2, 7: „Gott machte den Menschen aus einem Erdenkloß und blies ihm ein den lebendigen Odem."

Also der Hauch Gottes rief ein göttliches Ebenbild, den Menschen, ins Sein. Und so glaube und sage ich nun: Der H-Buchstabe als Zeichen für den g e h a u c h t e n S p r a c h l a u t, symbolisiert in seinen zwei Vertikalen z w e i I c h h e i t e n: das g ö t t l i c h e I c h und das durch den Hauch Gottes erzeugte m e n s c h l i c h e I c h, das nach der Bibel ein Bild Gottes ist.

Schon die Zeichen der drei Grundvokale I, A, V müssen Bewunderung erregen. Es leuchtet das Höhenlicht einer vergangenen Geisteskultur daraus. Vom I-Zeichen aus betrachtet, entpuppt sich das feine Doppelporträtchen des H als ein nicht minder beredter Zeuge, der uns allerhand Aufschlüsse über Dinge, worüber sich schon Gelehrte und Ungelehrte die Köpfe zerbrochen haben, zu geben vermag.

Doch genug. Was ich hier nur anzudeuten und bruchstückweise wiederzugeben versucht habe, findet der Leser ausführlich dargestellt in meiner Schrift „Ein Gang zu den Quellen der Sprache." (Selbstverlag. Stuttgart, Neckarstr. 39. Preis M. 1.60. Bei Einsendung von M. 1.80 frankierte Zusendung.) Nur als Musiker konnte ich auf solche Dinge kommen. Wer als Denker zu neuen Quellen und neuen philosophischen Erkenntnissen kommen möchte, der vertiefe sich in die Wunder der Klangwelt, und lasse sich durch die hier gegebenen Betrachtungen zunächst einmal dazu anregen.

---

# Saint-Saëns über Jules Massenet.

MAN hat Massenet oft gelobt, mit mehr oder weniger Recht, gelobt wegen seiner zahlreichen glänzenden Vorzüge, manchmal sogar auch wegen solcher, die er gar nicht hatte — aber das ist nichts als Gerechtigkeit, das ist das Vorrecht der Totenklage; für einen soeben Verstorbenen kann es nur Lobreden geben. Man ist ja zu seinen Lebzeiten schon genug Ungerechtigkeiten aller Art ausgesetzt, um dann endlich einmal Anrecht auf schrankenloses Wohlwollen zu haben.

Daher habe ich, um von ihm zu reden, den Zeitpunkt abgewartet, da die Akademie sich anschickt, ihn zu ersetzen, oder vielmehr einen anderen an seine Stelle zu setzen; denn e r s e t z e n kann man große Künstler niemals. Andere folgen ihnen, aber mit ganz verschiedenen Anlagen und Vorzügen, die man ihrerseits auch wieder nicht ersetzen kann. Niemand hat die Malibran oder die Viardot ersetzt, auch nicht die Carvalho oder Talma oder die Rachel; nie wird man die Patti, die Bartet oder Sarah Bernhardt ersetzen; ebensowenig war das bei einem Ingres, Delacroix, Berlioz oder einem Gounod möglich. Und auch Massenet wird man nicht ersetzen.

Ist seine Stellung richtig bewertet worden? Von seinen Schülern vielleicht, die aber in ihrer Dankbarkeit für seinen ausgezeichneten Unterricht leicht der Voreingenommenheit geziehen werden könnten, und zwar mit Recht. Die anderen haben geringschätzig von seinen Werken gesprochen, so daß man sogar für ihn das geflügelte Wort *Saltavit et placuit* wieder hervorholte, nur in der Umgestaltung (er sang, darum gefiel er). Man glaubte ihn auf diese Weise herabsetzen zu können. Ist es denn wirklich so tadelnswert zu „gefallen"? Fast sollte man es annehmen, wenn man sieht, wie heutzutage in allen Künsten eine Vorliebe für alles, was anstößig oder abstoßend ist, zur Schau getragen wird — sogar in der Dichtkunst. Das durch seinen Widersinn verblüffende Wort der Hexen ist heute die Lösung: das Schöne ist abstoßend, das Abstoßende ist schön, denn man begnügt sich ja nicht damit, Abscheulichkeiten zu bewundern, sondern man spricht auch noch mit Verachtung von Schönheiten, die durch die Zeit und die Bewunderung ganzer Jahrhunderte geheiligt sein sollten.

Mag man das ruhig tun: deswegen wird Massenet nicht weniger einer der strahlendsten Edelsteine unseres musikalischen Schatzkästleins sein. Kein Musiker hat ja so die Gunst des Publikums genossen, vielleicht außer Auber, den er selber zwar nicht geschätzt hat, ebensowenig wie seine Schule, und dem er doch ganz auffällig ähnlich ist; die Leichtigkeit, die wunderbare Fruchtbarkeit, Geist, Anmut, Erfolg — alles das ist beiden gemeinsam; und beide haben die Musik geschrieben, die ihrer Zeit angepaßt war — daher unterscheiden sie sich so ganz und gar.

Man hat ihnen beiden vorgeworfen, ihren Zuhörern geschmeichelt zu haben. Liegt die Sache nicht vielmehr so, daß Künstler und Zuhörer denselben Geschmack hatten und sich gegenseitig vollauf verstanden?

Zwar haben heute die gestrengen Kunstrichter nur noch Achtung vor den Umstürzlern, und es ist gewiß eine schöne Sache, die Masse zu verachten, gegen den Strom zu schwimmen und durch sein Genie und seine Willenskraft jene selbe Masse dazu zu zwingen, daß sie einem folgt — ob sie wolle oder nicht. Man kann aber auch ohne dies ein großer Künstler sein.

War etwa Bach ein Umstürzler mit seinen 250 Kantaten, die aufgeführt wurden, sobald sie geschrieben waren, und von dem man „Kompositionen für feierliche Gelegenheiten" haben wollte? — Oder Händel, der Direktor eines Theaters, in dem man seine Opern aufführte und seine Oratorien sang und der Bankerott gemacht hätte, wenn er sich in seinem künstlerischen Gebaren und seinem Geschmack nicht auf denselben Fuß gestellt hätte wie seine Zuhörer? — Oder Haydn, der ständig komponierte, um die Kapelle

des Fürsten Esterhazy zu versorgen? — Und Mozart, der ebenfalls gezwungen war, unaufhörlich zu schreiben? Und Rossini, der für ein unduldsames Publikum schrieb, das, wie er mir selbst gesagt hat, eine Oper nicht hätte aufführen lassen, wenn in der Ouvertüre nicht jenes gewaltige Crescendo gewesen wäre, das man ihm später so zum Vorwurf gemacht hat? Und doch waren sie sicherlich bedeutende Musiker.

Man hat Massenet aber noch etwas anderes vorgeworfen, nämlich daß er oberflächlich wäre, nicht tief genug. Und „Tiefe“ ist ja, wie man weiß, heute sehr im Schwange. Allerdings tief ist er nicht — und das ist auch absolut nicht von Wichtigkeit.[1]

Ebenso wie es verschiedene Wohnungen im Reiche des himmlischen Vaters gibt, so gibt es auch verschiedene in Apollos Reich. Die Kunst ist ungeheuer weit. Sie hat das Recht, in Abgründe hinabzusteigen und sich in die geheimsten Falten der düsteren oder trostlosen Herzen zu versenken. Das Recht hat sie, aber nicht die Pflicht. Die Künstler Griechenlands, über deren Werke wir heute noch staunen, waren auch nicht tief; ihre marmorenen Göttinnen sind schön, und die Schönheit genügt ihnen.

Und sind unsere alten Künstler etwa tief, ein Clodion oder ein Coysevox? Ist Fragonard tief? Ist La Tour tief? Oder Marivaux? Und gereichen sie nicht alle der französischen Schule zu großer Ehre? Sie haben alle ihren Wert und sie sind alle nötig. Die Rose mit ihren frischen Farben und ihrem Duft ist in ihrer Art ebenso kostbar wie die erhabene und kraftvolle Eiche. Sind denn Grazie und lächelnde Anmut so gänzlich hintanzustellen? Ach, wie viele kenne ich, die so tun, als ob sie sie verachteten und die doch im Herzen bedauern, keine zu haben.

Die Kunst braucht Künstler der verschiedensten Art und keiner kann sich rühmen, sie ganz für sich allein zu besitzen.

Sie hat Jünger, die bei der Behandlung der lieblichsten Themen ernst bleiben wie ein römischer Kaiser auf seinem goldenen Thron. Zu ihnen gehörte Massenet nicht; er besaß verführerische Reize und fiebernde, wenn auch nicht tiefe Leidenschaft. Seine Melodieführung, wogend, ungewiß, manchmal mehr Rezitativ als eigentliche Melodie, ist ganz sein persönliches Eigentum; in der Theorie schätze ich sie nicht übermäßig; es fehlt ihr an Rückgrat und an Stil. Aber wer könnte dem Reiz einer Manon zu Füßen des Des Grieux in der Sakristei der Saint-Sulpice widerstehen? Wer wird nicht bis ins Innerste von diesem Liebesschluchzen ergriffen? Wer könnte kühl überlegen und zerlegen, wenn er gerührt ist?

Wenn die Kunst Rührung bewirkt, so wird das wohl als Dekadenz aufgefaßt. Mag sein. Wie ich mich schon bemüht habe, anderswo darzutun, ist Dekadenz in der Kunst oft weit davon entfernt, gleichbedeutend mit Verfall zu sein.

Diese Musik hat für mich einen großen Reiz, wie man ihn nur selten in unseren Tagen findet: sie ist h e i t e r. Heiterkeit wird in der Musik unserer Tage mit schelen Augen angesehen. Man macht sie Haydn und Mozart zum Vorwurf: man wendet das Antlitz schamhaft von dem Ausbruch überschwänglicher Freude ab, der die Neunte mit einem solchen Triumphgesang schließen läßt. Es lebe die Traurigkeit! Es lebe die Langweile! Und gerade die Jugend ist es, die so spricht. Möchte sie doch nicht, vielleicht zu spät, die Zeit bedauern, die für die Fröhlichkeit verloren gegangen ist!

Massenets Leichtigkeit im Schaffen grenzte ans Wunderbare. Ich habe ihn auf dem Krankenlager beobachtet, wie er in der unbequemsten Stellung in verwirrender Geschwindigkeit eine Seite eines Orchesterwerkes nach der andern niederschrieb. Oft genug erzeugt eine derartige Leichtigkeit Unfleiß, und doch ist es bekannt, welch ungeheure Summe von Arbeit er geleistet hat. Hat man ihm nicht geradezu seine Fruchtbarkeit zum Vorwurf gemacht? Und das ist gerade das erste Erfordernis. Der Künstler, der wenig hervorbringt, mag, wenn er Anerkennung damit erringt, zu den interessanten gehören, niemals aber zu den wahrhaft großen.

In dieser Zeit künstlerischer Anarchie, wo Massenet, hätte er mit den Wölfen heulen wollen, sich eine ihm feindliche Kritik geneigt machen könnte, hat er dadurch das Muster tadellosen Satzes gegeben, daß er den Modernismus mit der Achtung vor der Ueberlieferung zu verbinden verstand, zu einer Zeit, wo es manchmal genügt, letztere mit Füßen zu treten, um unter die Genies eingereiht zu werden. Ein Meister in der Technik, gegen alle Schwierigkeiten gewappnet, im Besitz aller Geheimnisse seiner Kunst, verachtete er die Verrenkungen und Uebertreibungen, welche die naiven Seelen mit der musikalischen Wissenschaft verwechseln und verfolgte unbeirrt seinen Weg, den Weg, den er sich selbst vorgezeichnet hatte, unbekümmert darum, was die Welt etwa dazu sagen würde. Er wußte, wie es sich von selbst versteht, sich die Neuheiten, die das Ausland uns brachte, zunutze zu machen — aber so, daß er sie seinem eigenen Wesen ganz und gar anpaßte, und so hat er uns das erfreuliche Bild eines französischen Künstlers geliefert, den weder die Rheintöchter noch die Sirenen des Mittelmeers vom rechten Wege ablocken konnten. Trotzdem er Virtuose in der Behandlung des Orchesters ist, hat er ihm doch nicht die Singstimmen geopfert und wenn er auch diese leidenschaftlich liebte, so hat er ihnen doch nicht die Orchesterfärbung geopfert. Kurz, er besaß die höhere Gabe, nämlich das Leben selbst, jene Gabe, die man nicht beschreiben kann, über die aber das Publikum sich nicht täuscht und die sogar Werken, die den seinen durchaus unterlegen sind, Erfolg sichern.

Seine begeisterten Anhänger können beruhigt sein: auf die Schwärmerei folgt häufig Vergessenheit, aber ihm wird keine Vergessenheit beschieden sein, sondern Gerechtigkeit und die kann nicht streng gegen ihn sein. An einem Baume mit üppigem Laub und duftenden Blumen welken die leicht vergänglichen Blüten mit der Zeit; der Baum aber bleibt und lange werden wir keinen ähnlichen wachsen sehen.

* * *

Man hat viel über die Freundschaft, die uns beide verband, geredet und sich dabei auf die Anerkennung, mit der er mich vor der Oeffentlichkeit (und zwar nur da) überschüttete, gestützt. Diese Freundschaft hätte er haben können, wenn er gewollt hätte, und zwar eine aufopfernde, soweit nur eine innige Freundschaft das sein kann — aber er hat sie nicht gewollt! Er hat erzählt — wovon ich selbst mit niemand gesprochen hatte —, wie ich einem seiner Werke Eingang ins Weimarer Theater verschafft habe, das kurz vorher meinen Samson zur Aufführung gebracht hatte; wovon er nichts erzählt hat, ist aber die eisige Kälte, mit der er die Nachricht aufnahm, als ich sie ihm in froher Erwartung eines ganz anderen Empfanges überbrachte. Von der Zeit an habe ich nicht weiter darauf beharrt, sondern mich damit begnügt, mich über seine Erfolge zu freuen, ohne von seiner Seite eine Erwiderung zu erhoffen, die, wie ich wußte, unmöglich war, da er es mir selbst eines Tages eingestanden hatte. Meine Freunde und Kameraden waren Bizet, Guirand und Delibes; sie waren Waffenbrüder, während Massenet ein Rivale war. Seine Anerkennung war mir deswegen um so wertvoller, als er mir die Ehre antat, meine Werke seinen Schülern als Muster hinzustellen. Wenn ich nun diese Frage hier behandelt habe, so geschah es, um zu erweisen, daß, wenn ich seinen hohen musikalischen Wert verkünde, nur die künstlerische Gewissenhaftigkeit meine Feder geführt hat, um jeden Zweifel an meiner Aufrichtigkeit zu beseitigen.

Und nun nur noch eins: Man hat zwar Massenet viel nachgeahmt, er aber hat niemanden nachgeahmt.

(Aus dem Echo de Paris ins Deutsche übertragen von B. L. R.)

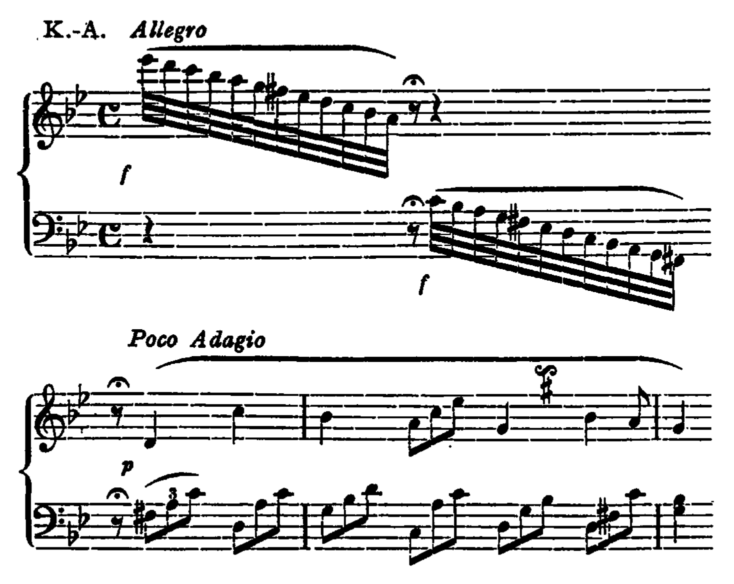
[1] Auf diese und die folgenden Worte des französischen Altmeisters machen wir unsere Leser noch besonders aufmerksam. Red.

# Ueber metrische Interpretationskunst.

## Auch eine musikalische Zeit- und Streitfrage.

In der „Musik" hat vor einiger Zeit der als Mitarbeiter auch den Lesern der „N. M.-Z." bekannte Hofrat Dr. F. Bischoff in Graz die interessante Mitteilung gemacht, daß Robert Schumann für sein Fantasiestück „Des Abends" zu verschiedenen Zeiten zweierlei Taktarten gewählt hat. In den meisten Ausgaben ist $^{2}/_{8}$-Takt vorgezeichnet, während sich nach Dr. Bischoffs Angabe auf dem Albumblatte, das Robert Schumann Frl. Sophie Kaskel, der intimen Freundin seiner Klara, verehrte, $^{6}/_{16}$-Takt findet. Damit wäre der Wunsch Hermann Wetzels (siehe seinen Aufsatz „Die synkopische Motivbildung" in der „Musik", Heft 15, Jahrgang 9) überraschend schnell in Erfüllung gegangen. Aber die Sache hat einen kleinen Haken. Das Fantasiestück ist — genau genommen — weder im $^{2}/_{8}$- noch im $^{6}/_{16}$-Takt aufzufassen, sondern es offenbart seine metrischen Schwerpunkte erst deutlich, wenn man zwei Takte zu einem zusammenfaßt, das Stück also im $^{4}/_{8}$-Takt vorträgt. Die Riemannsche Ausgabe (Verlag der Musikalischen Universalbibliothek No. 350, Leipzig) hat ganz richtig je zwei Takte vereinigt, doch halte ich ihre $^{2}/_{4}$-Taktbezeichnung nicht für gut, da sie leicht zu übereiltem Tempo führen, ja vielleicht gar zu falscher rhythmischer Interpretation verleiten kann. Nur zu nahe liegt die Gefahr, daß der Spieler je drei Noten der Melodie als eine Zählzeit annimmt, wodurch natürlich das entzückende Fantasiestück viel, ja man kann wohl behaupten, ganz und gar seinen besonderen Reiz verlieren würde, der doch darin beruht, daß man bei ruhigem träumerischem Zeitmaße die Triolenbegleitung empfinden läßt und darüber den „zart schwebenden Rhythmus der Melodie" zum Ausdrucke bringt. Sonst hindert den in Rhythmik und Metrik Ungeschulten nichts, das Werk im zweiteiligen $^{6}/_{8}$-Takte zu spielen.

Aeußerst lehrreich ist in bezug auf metrische schriftliche Interpretation Beethovens Fantasie op. 77. Vor mir liegen vier verschiedene Ausgaben: die Köhlersche (K.-A.) der Edition Peters, die H. v. Bülows (B.-A.) der Edition Cotta, die Germersche (G.-A.) bei Hug und die von Prof. Dr. H. Riemann im Verlag der Musikalischen Universalbibliothek (R.-A.). Den Beethovenschen Text gibt wohl am treuesten die Köhlersche Ausgabe wieder, weshalb ich ihre ersten Takte zu Anfang bringen will.




Nun vergleiche man einmal genau damit die Revisionsausgabe H. v. Bülows, der in der Fußnote folgende treffliche Worte niederlegt:

„Dem Herausgeber mußte es infolge häufiger Erfahrung, welche sinnlosen Mißverständnisse bei der im allgemeinen noch so äußerst mangelhaften rhythmischen Musikbildung im Vortrage von Stücken vorkommen, deren Bezeichnung der Komponist nur flüchtig skizziert hat, notwendig erscheinen, den Originaltext in der Art umzuschreiben, daß namentlich die Takteinteilung dem Spieler vollkommen anschaulich gemacht würde. Nach seiner Ansicht muß auch die freieste Kadenz eine rhythmisch-plastische Gestalt gewinnen können und aus dem exzentrischesten ‚tempo rubato', wenn es künstlerische Berechtigung beansprucht, jede unverständliche Willkür verbannt sein. Das Privileg einer interessanten Subjektivität ist nur wenigen von der Natur verliehen; die Aeußerungen einer solchen werden von jener instinktiven Logik zeugen, die eine objektive Darstellung (Aufzeichnung) in verständlicher Form ermöglicht. Ohne unserer Auffassung Mustergültigkeit zu vindizieren, glauben wir mindestens durch die Versuche, wie ein ‚tempo rubato' zu ‚organisieren' sei, den zum Weiterdenken Berufenen keine unnütze Anregung gegeben zu haben."



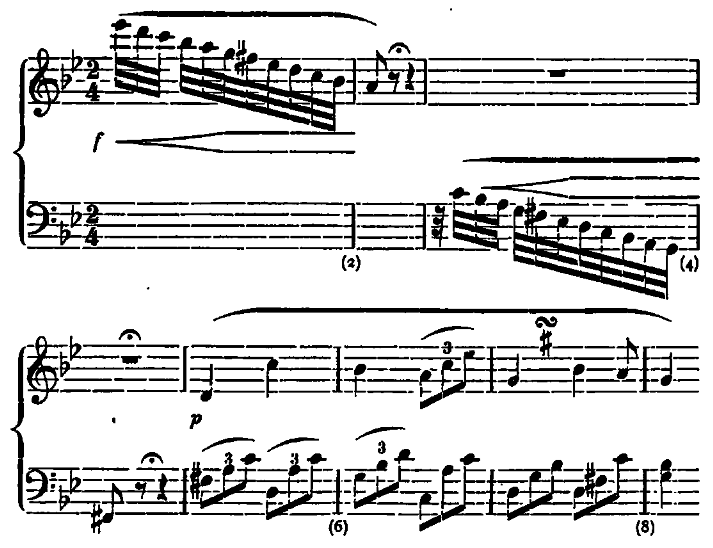

Auch abgesehen von der Oktavverdopplung der Passage unterscheidet sich das Notenbild bei H. v. Bülow wesentlich von dem des Originals. Die Fermaten, die leider nur allzuoft immer zu kurz wegkommen, läßt er einfach weg und setzt dafür eine halbe Pause ein, um den Spieler zu zwingen, auf die geheimnisvolle Sprache der Pausen zu hören. Im weiteren Verlaufe verschiebt er die Taktstriche um zwei Viertel.

Da H. v. Bülow die Richtigkeit seiner Auffassung selbst offen läßt und gewissermaßen den Berufenen nur eine Anregung geben wollte, dürfen wir uns nicht wundern, daß der „zum Weiterdenken Berufenste", Prof. Dr. Hugo Riemann, der Verfasser des Werkes „Rhythmik und Metrik", die Fantasie hinsichtlich ihrer metrischen Einteilung untersuchte und dabei zu einem anderen Resultate kam.

Betrachten wir einmal seine graphische Darstellung!



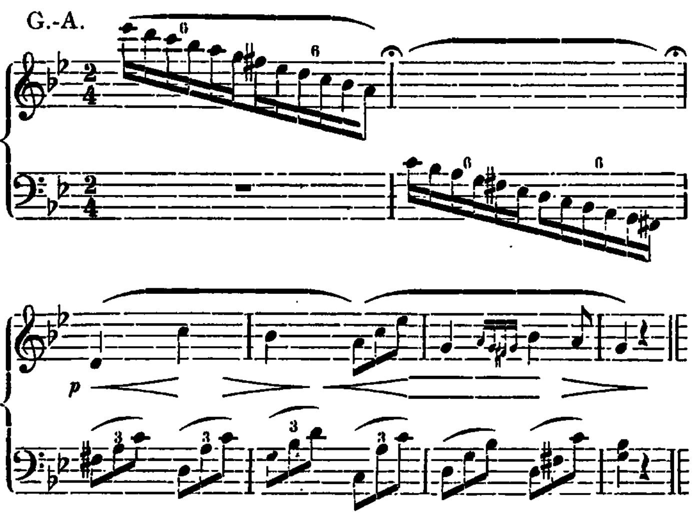

Weshalb Riemann an Stelle des Beethovenschen „Allegro" Poco Adagio vorschreibt, wollen wir hier nicht untersuchen. Wir beschäftigen uns nur mit dem Notenbilde und dem dadurch beeinflußten Vortrage. Wie anders wirkt das Zeichen auf uns ein! Wir sehen auf den ersten Blick, daß die herabrollende Figur mit Macht dem a' als dem Schwerpunkte zustrebt. Noch deutlicher würde das zutage treten, wenn vor das a' (Achtelnote!) ein Taktstrich träte. Man wüßte dann gleich, daß wir es mit einem energischen Auftakte, wie er zu Anfang des Solopartes von Beethovens c moll-Klavierkonzert vorkommt (nur daß es sich dort um eine nach oben strebende Figur handelt!), zu tun haben. Da Riemann nach der Passage der linken Hand vor das analoge Fis einen Taktstrich macht und durch die eingeklammerte (4) andeutet, daß hier der vierte Takt beginnt, so glaube ich in seinem und auch in Bülows Sinne zu handeln, wenn ich der Fermate durch längere Pausenzeichen Nachdruck verleihe und das Notenbild so gestalte:




Der erste Takt ist elidiert, was ja zuweilen vorkommt und bei einer Fantasie, die den Charakter einer freien Improvisation hat, nicht auffallen kann.

Ganz anders stellt sich Germer den Vordersatz vor.

G.-A.

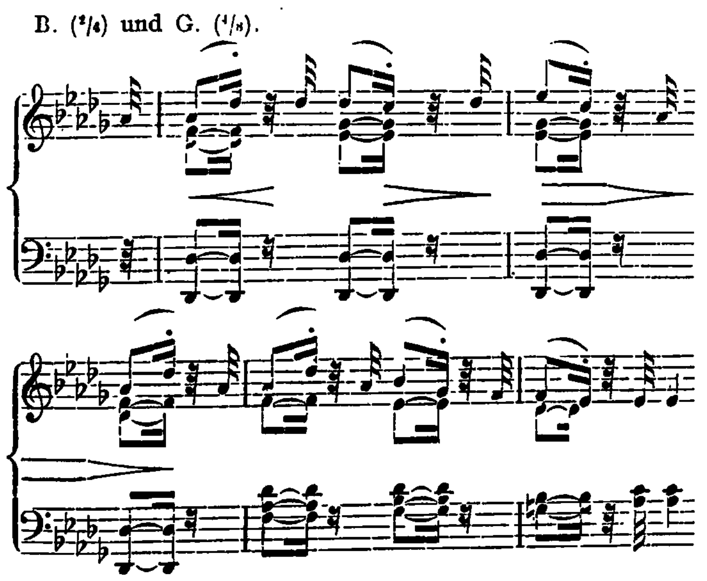



Hier fehlt den beiden Figuren die Plastik! Man weiß nicht recht, welche Bedeutung ihnen im musikalischen Satze innewohnt. Der Nachsatz ist dagegen ganz richtig im $^2/_4$-Takte dargestellt.

In der Weiterentwicklung der Fantasie wiederholt sich der g moll-Satz in f moll. Hier finden wir auch die oben vermißte $_{32}$ Pause im Originale, die aber von Bülow und Germer unterschlagen wird. Und doch liegt in ihr und in dem $_8$ E der linken Hand der Schlüssel zum Verständnisse des unklaren Notenbildes. Wie mit Blitzlicht werden die musikalischen Umrisse in aller Schärfe beleuchtet.

Im folgenden Des dur-Satze (L'istesso tempo) nehmen Köhler, H. v. Bülow und Germer irrtümlich $^4/_8$- oder $^2/_4$-Takt an und würden im Spieler nicht sogleich die richtige Vorstellung erwecken, wenn H. v. Bülow und Germer nicht durch crescendo- und decrescendo-Zeichen ihre Darstellung deutlicher veranschaulichten.

B. ($^2/_4$) und G. ($^4/_8$).

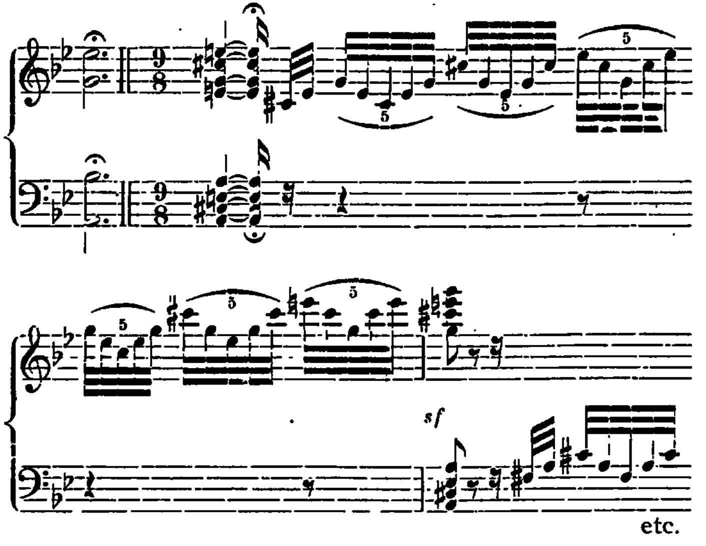


Warum nun eigentlich Prof. Riemann $^2/_4$-Takt äußerlich beibehält, ist mir unverständlich, da er durch die Zahlen angibt, daß es sich jetzt um $^2/_8$-Takt handelt. Er verschiebt dementsprechend auch die Taktstriche. Siehe Beispiel!

R.-A.




In der Kadenz nach dem B dur-Satze ($^6/_8$ Allegro ma non troppo) hält sich Germer an das Original, das keine Taktart angibt, während H. v. Bülow seinem Grundsatze getreu bleibt, indem er der Fermate über $a^7$ durch einige Pausen größere Beachtung zu schenken zwingt und die Kadenz im $^9/_8$-Takt unterbringt. Leider geht er von einer falschen Voraussetzung aus, wenn er die zwei $_{32}$ cis' c' als Auftakt betrachtet. Riemann trifft auch hier wieder das Richtige. Er nimmt auch $^9/_8$-Takt an, bringt aber den Dominantseptakkord hinter den Taktstrich dadurch, daß er dem dominierenden Quartsextakkorde einen vollen $^6/_8$-Takt einräumt. Das Notenbild hat bei ihm folgendes Gesicht:




Er erreicht dabei, daß der die aufwärtswogende Figur abschließende volle Akkord auf den schweren Taktteil, also hinter den Taktstrich, kommt.

Es würde zu weit führen, wollte ich die ganze Fantasie vergleichend besprechen. Ich habe mich nur auf einige der wichtigsten Punkte beschränkt, um klarzulegen, von welcher Wichtigkeit die richtige Stellung des Taktstriches ist. Daß es dabei vorkommt, daß verschiedene Taktarten plötzlich sich ablösen, kann keine Schwierigkeiten bereiten, obgleich es mancher konservative Musiker behauptet. Der schnelle Wechsel der Taktarten ist ja auch gar nicht so neu, wie manche annehmen. Robert Schumann wirft z. B. in seinem „Karneval" gleich im Praeambulum $^3/_4$- und $^4/_4$-Takt bunt durcheinander. Johannes Brahms wechselt im volksliedartigen dritten Satze seines herrlichen c moll-Trio beständig zwischen $^3/_4$- und $2 \times {}^2/_4$-Takt und weiterhin zwischen $^6/_8$- und $^9/_8$-Takt. Ueberhaupt ist Taktwechsel im alten Volkslied eine nicht gerade seltene Erscheinung. Ich erinnere nur an das bekannte „Prinz Eugen, der edle Ritter", dessen $^5/_4$-Takt einen nur wenig stichhaltigen Kompromiß bedeutet; in Wirklichkeit ist hier nichts beständiger als der Wechsel.

Viele Kompositionen, in denen eigentlich ein Taktwechsel vorkommt, aber der anfangs vorgezeichnete Takt beibehalten wird, weisen unvermutet inmitten eines Taktes ein „sf" auf, weil der Komponist hier von der richtigen Empfindung getragen wurde, hier sei der eigentliche metrische Schwer-

punkt. Als Beispiele erwähne ich Mendelssohns „Frühlingslied“ und „Duetto“ aus den „Liedern ohne Worte“ und Mozarts h moll-Adagio. Hier tritt sogar, wie bei Max Regers e moll-Sonatine (letzter Satz s. S. 23) der Fall ein, daß das Thema, statt an ursprünglicher Stelle, plötzlich mitten im Takte beginnt. Daß hier also ein Deklamationsfehler vorliegt, wird wohl niemand bestreiten. In Beethovens c moll-Symphonie, deren Scherzo nicht im $^3/_4$-, sondern im $^6/_4$-Takt zu interpretieren ist, kommt ein mehrmaliger Taktwechsel vor, obgleich Felix Weingartner in seinem Buche „Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens“ der Ansicht ist, daß der $^6/_4$-Takt (mit vier Vierteln Auftakt!) durch das ganze Stück hindurchziehe. Durch das „sf“ unter dem d wird der metrische Schwerpunkt um eine Zählzeit verschoben, wir zählen also hier 2 × 3, während wir vorher nur $^2/$𝅗𝅥. empfinden.

*Allegro* 𝅗𝅥. = 96.

pp

sf p

Wir haben hier zwei sogen. Takttriolen vor uns, denen wir in der Musik sehr oft begegnen.

Zum Schlusse meiner Ausführungen möchte ich noch einige Beispiele ohne jeden Taktstrich anfügen und den lieben Leser, der mir bis hierher aufmerksam folgte, bitten, die Taktstriche einzusetzen und an die Redaktion der „N. M.-Z.“ einzusenden. Die „N. M.-Z.“ wird später die richtigen Lösungen veröffentlichen. **Martin Frey (Halle a. S.).**

1.




2.

3.

Viol.

Klav.



## Das Reichsgericht im Falle Dr. Istel-Allgemeiner Deutscher Musikverein.

DER „Fall Istel“, der seit Jahren den A. D. M.-V und die musikalische Oeffentlichkeit beschäftigt hatte, ist nun durch ein Urteil des Reichsgerichts erledigt worden. Bekanntlich ist Dr. Istel aus dem Verein durch den Weimarer Beschluß des Vorstands vom 29./30. Okt. 1910 ausgeschlossen worden. Veranlassung dazu gab die Veröffentlichung eines Aufsatzes in der „Musik“, betitelt: „Die 144. Kakophonikerversammlung in Bierheim“, worin beleidigende Verdächtigungen mehrerer Mitglieder des Vorstands enthalten waren, und ferner das Verhalten des Dr. Istel hierzu, der anfangs in einem Brief vom 19. April 1909 seine Verfasserschaft in Abrede gestellt, auch sich bei der Hauptversammlung vom Jahr 1909 in Stuttgart so geriert hatte, als sei er nicht der Verfasser, während er trotzdem sich nachher als Verfasser und als verantwortlich für den ganzen Inhalt bekannt hatte. Diese Umstände gaben für den Vorstand den Anlaß, nach § 11 der Statuten den Ausschluß des Dr. Istel wegen ehrenrühriger Handlungen zu beschließen. Dr. Istel erhob statutenmäßig Berufung an die Hauptversammlung des Vereins in Heidelberg, die aber die Ausschliessung durch Beschluß vom 24. Oktober 1911 aufrecht erhielt.

Nun beschritt Dr. Istel gegen den Allgemeinen Deutschen Musikverein den Gerichtsweg und erhob Klage beim Landgericht in Jena auf Ungültigkeitserklärung des Ausschließungsbeschlusses, mit der Begründung, es sei ihm nicht genügende Gelegenheit zur Verteidigung gegeben worden und an der Beschlußfassung des Vorstands sowohl wie der Hauptversammlung hätten Mitglieder des Vorstands teilgenommen, die in dem oben bezeichneten Artikel in der „Musik“ angegriffen und daher an der Sache beteiligt gewesen seien. Landgericht und Oberlandesgericht Jena haben der Klage Dr. Istels stattgegeben und die Ausschließung für ungültig erklärt. Auf die Revision des Vereins hat aber das R e i c h s g e r i c h t durch e n d g ü l t i g e s Urteil vom 9. Januar 1913 das Jenaer Erkenntnis aufgehoben und die Klage Dr. Istels unter Zuscheidung sämtlicher, nicht unbedeutender Prozeßkosten an Dr. Istel abgewiesen, so daß also der Allgemeine Deutsche Musikverein obgesiegt hat und Dr. Istel vom Verein ausgeschlossen bleibt.

In den Entscheidungsgründen des reichsgerichtlichen Urteils ist ausgeführt, die Satzung des Vereins enthalte keinerlei Vorschriften über das bei der Ausschließung von Mitgliedern zu beobachtende Verfahren. Es handle sich dabei nicht etwa um einen Zivilrechtsstreit oder ein Strafverfahren, sondern, wie der beklagte Verein in seiner Revision mit Recht betone, um einen Verwaltungsakt der Körperschaft. Mangels für einen derartigen Verwaltungsakt bestehender Gesetzesvorschriften und mangels einer ausdrücklichen Regelung in der Satzung komme es nun lediglich darauf an, daß durch die Art und Weise der Beschlußfassung dem Mitglied eine gewisse Gewähr gegen die Unbilligkeit einer unverdienten Maßregelung gegeben werde. Nun sei zwar der Kläger vor dem Beschluß des Vorstands vom 29./30. Oktober 1910 allerdings nicht gehört worden. Unrichtig wäre aber die Annahme, daß deshalb die Ausschließung selbst unwirksam geblieben sei. Durch die satzungsmäßig eingeräumte Beschwerde an die Mitgliederversammlung sei die endgültige und allein maßgebende Beschlußfassung dieser Versammlung übertragen und der Vorwurf einer mangelnden oder ungenügenden Anhörung des Klägers auch gegen den Versammlungsbeschluß könne nicht erhoben werden. An Stelle der satzungsmäßig dazu berufenen Mitgliederversammlung zu entscheiden, stehe den Gerichten nicht zu. Sodann sei der Revision des beklagten Vereins auch darin beizutreten, daß die Annahme des Berufungsrichters, *Schillings* und *Rösch* seien nicht befugt gewesen, an dem Beschluß des Vorstands und an demjenigen der Mitgliederversammlung teilzunehmen, rechtlich fehl gehe. Irgend eine Bestimmung der Satzung oder ein Gesetz, wonach sich die bezeichneten Vorstandsmitglieder als befangen nicht an der Beschlußfassung hätten beteiligen dürfen, bestehe nicht. Um eine Ausübung des Richteramts handle es sich bei dieser Beteiligung überhaupt nicht. Aus allgemeinen Gesichtspunkten ein Verbot solcher Beteiligung herzuleiten, erscheine nicht als angängig, zumal wenn die Gerichte damit befaßt werden sollten, in die inneren Zerwürfnisse eines Vereins näher einzudringen.

Hiemit sind nun die Akten über den peinlichen Fall geschlossen. Vielleicht kommt es Herrn Dr. Istel (und seinen Hintermännern!) zum Bewußtsein, daß sie besser getan hätten, sich diese Niederlage zu ersparen. Niemals wird es der A. D. M.-V. als Forderung aufstellen können und wollen, daß an seinen Worten und Taten etwa keine Kritik geübt werde. Selbstverständlich muß dies Recht auch seinen M i t g l i e d e r n im vollen Maße offen stehen. Takt und Geschmack aber werden den K r i t i k e r vom P a m p h l e t i s t e n scheiden.

# Louis Lacombe und seine Werke.[1]

LOUIS Lacombe wurde geboren zu Bourges in Frankreich am 26. November 1818 und starb zu St.-Vaast-la-Hougue am 30. September 1884. Von seiner Mutter, einer ausgezeichneten Klavierspielerin, zuerst unterrichtet, machte er so außergewöhnliche Fortschritte, daß er schon im Alter von sechs Jahren in einem Konzerte in seiner Vaterstadt zum Besten der Abgebrannten von Salins auftrat. Sein Spiel erregte einen Sturm von Beifall, das Kind wurde mit Blumen überschüttet.

Später kam Lacombe auf das Konservatorium in Paris, wo er mit zwölf Jahren, mit Ausnahme einer Stimme, den ersten Preis erhielt: Cherubini, zur Zeit Präsident des Konservatoriums, hatte als solcher zwei Stimmen zu vergeben; er gab dem kleinen Louis die eine Stimme, „weil er sie verdient habe", die zweite versagte er ihm: „er wolle keinen Preisgekrönten in Windeln." Bei derselben Gelegenheit umarmte Lacombes Lehrer Zimmermann ihn mit stolzer Freude und Liszt schloß ihn in die Arme mit den Worten: „Ach, wie erinnerst du mich an meine Jugendzeit!" Von allen Seiten wurde Louis gepriesen als „das Wunder der Wunder", „la merveille des merveilles".

Von da an beginnt ein Wanderleben, das Louis Lacombe zwei Jahre lang durch Deutschland, Belgien und die übrigen europäischen Staaten führt. Ueberall, wohin er kommt, wird er mit Begeisterung gefeiert, Fürsten überhäufen ihn mit Geschenken, die freilich meistens, da das Geld knapp war, zur Bestreitung der Reisekosten und des Aufenthaltes verwendet werden müssen. Trotzdem verlassen ihn seine kindliche Heiterkeit und sein Humor nicht, tapfer schlägt er sich durch die Armut, immer in dem Gedanken an das ihm vorschwebende hohe Ziel, das er erreichen will.

In Münster in Westfalen hörte Louis zum ersten Male eine Beethovensche Symphonie, die einen solchen Eindruck auf ihn machte, daß er sofort nach Wien reiste und dort seine Studien unter Sechter und Seyfried fortsetzte.

Bald kam die Zeit, wo Louis Lacombe das unstete Künstlerleben nicht mehr zusagte, sein hochfliegender Geist verlangte nach Höherem. Er entsagte den Triumphen als Pianist und widmete sich ganz der Komposition. Bei seinem Aufenthalt in Deutschland hatte er deutsche Musik schätzen gelernt, unsere deutschen großen Meister erlangten Einfluß auf ihn, er vertiefte sich in den Geist ihrer Werke in einer Weise, daß seine eigenen Werke den Stempel deutschen Wesens tragen. Er, der Franzose, eignete sich deutsche Eigenart an. Hört man Lacombes Werke, so glaubt man das Werk eines deutschen Meisters in seiner Tiefe und Gemütsfülle zu hören. Deshalb auch spricht Lacombes Tonkunst so sehr zum Herzen von uns Deutschen, wir verstehen ihn, wie wir unsere deutschen Meister verstehen.

In rascher Folge komponierte Lacombe Lieder, Fabeln von Lafontaine, Märsche, eine Reihe symphonischer und dramatischer Werke, Trios, Quartette, Chöre usw., die Ballade von Theophile Gautier: „Die Undine und der Fischer". Die dramatischen Symphonien Arva, Manfred und besonders Sappho wurden beendet und diese errang auf der Pariser Ausstellung im Jahre 1878 den ersten Ehrenpreis, wurde mehrere Male aufgeführt und bildet ein Repertoirestück des Pariser Konservatoriums.

Den großen symphonischen Werken folgten die Opern: „Winkelried", „Meister Martin und seine Gesellen" u. a. Es war dem Meister nicht vergönnt, die Aufführung seiner großen heroischen Oper „Winkelried", der er sechs Jahre seines Lebens gewidmet hatte, zu erleben. Erst im Jahre 1892 erschien „Winkelried" auf den weltbedeutenden Brettern in Genf; Koblenz, Görlitz, Elberfeld und Barmen folgten.

Unvollständig würde uns das Bild seines Schaffens erscheinen, gedächten wir nicht des Louis Lacombe in seiner Eigenschaft als Kritiker, Schriftsteller und Dichter. In den Jahren 1870—73 hielt er eine Reihe von Vorträgen in Brüssel und Paris, die seither in einem Buche vereinigt und unter dem Titel „Philosophie und Musik" erschienen sind.

Zum Schluß seien die Quartette für Männerchöre und gemischte Chöre erwähnt, worunter mehrere preisgekrönte: L'art et la science, La marche des Orphéons, mehrere Fabeln von Lafontaine, von denen „Der Rabe und der Fuchs" vom Wiener Männergesangverein gesungen, „Kriegsruf der Zimbern und Teutonen", großes Doppelmännerquartett, mit dem ersten Preis gekrönt sowohl in Paris wie in London und von 5000 Sängern vorgetragen, die Chöre aus „Manfred" und „Sappho", die zu den Repertoirestücken der großen Pariser Gesangvereine gehören.

* * *

Nachstehende persönliche Erinnerungen einer Pfälzer Musikfreundin in Speyer, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, für Lacombes künstlerisches Testament einzutreten, geben ein anschauliches Bild der interessanten Persönlichkeit Lacombes. Sie sind mit Liebe und Verständnis geschrieben und werden ihren Zweck sicher nicht verfehlen. Frau Retzer erzählt:

Ich lernte Lacombe persönlich kennen im Frühjahr 1879, wo ich gesundheitshalber nach Paris kam und bei seiner Gattin, Madame Andrée Lacombe, studierte. Ich schloß mich sehr rasch an, denn die beiden Künstler hatten mir's angetan. Louis Lacombe hatte in seinem Wesen so etwa Gütiges, Wohlwollendes, so etwas Einfaches, ja, ich möchte sagen, Bescheidenes, daß man gar nicht das Gefühl hatte, vor einem so eminenten Geiste zu stehen. Das wurde einem aber klar, wenn er am Klavier saß und wie spielte er! Es war faszinierend; sein Talent war sympathisch — in die Seele der Zuhörer strömte die Wärme seiner eigenen Seele. Niemand konnte sich dem entziehen.

Im täglichen Verkehr war er stets teilnehmend und liebenswürdig, er liebte sehr die Kinder und konnte sich reizend mit ihnen beschäftigen. Als Lehrer war er von größter Geduld. Ich hatte nicht gewußt, daß er noch Unterricht erteilte und sprach mein Befremden darüber bei Madame Lacombe aus. Da erzählte sie mir, wie sie durch den Krieg im Jahre 1870 fast ihr ganzes Vermögen verloren hätten und von neuem sich etablieren mußten. Madame Lacombe gab Gesangstunden von früh bis spät; Louis Lacombe wollte nicht zurückstehen, nicht nur komponieren; so fragte er eines Tages seine Frau, wieviel er wohl für sich verbrauche und sie einigten sich, daß er für diese Summe Stunden geben werde. O diese Stunden! Das war ein Hochgenuß — für den Schüler! — und es ist mir immer ein Schmerz, daß ich nicht gleich im ersten Jahre meines Pariser Aufenthaltes bei ihm studierte. Lacombes Tageslauf war folgender: Um 4 Uhr stand er auf und arbeitete bis 7 Uhr; da wurde ihm eine kleine Tasse Schokolade und ein Brötchen gebracht. Dann arbeitete er weiter bis 12 Uhr. Da wurde gefrühstückt und danach machte er seinen täglichen Spaziergang zum Arc de l'Etoile. Lacombes hatten eine Wohnung Rue Mondovi No. 4, gegenüber dem Rothschildschen Palast, einige Schritte vom Konkordienplatz. Während des Spazierganges, die Champs Elysées hinauf, las er seine Zeitung. Je nachdem gab er von 2—3 oder 2—4 seine Stunden. In der Dämmerung spielte er täglich sämtliche Tonleitern, Fingerübungen. Um 7 Uhr war das Diner, danach gehörte er der Familie. Oft las er uns vor oder es wurde musiziert. Jeden Dienstag abend kamen Freunde, Bekannte, Fremde, man blieb zusammen bis 10, 11 Uhr. Einigemale im Laufe des Winters waren größere musikalische Gesellschaften. Lacombe spielte von seinen neuen Kompositionen, die Freunde trugen seine Trios, Quartette vor, Madame Lacombe sang seine Lieder, sowie anderer Meister — einfach vollendet. Das waren unvergleichlich schöne Stunden. Es war im Juli 1884, als er nach Lyon reiste, um seinen „Winkelried" der Theaterkommission vorzuspielen. Man war entzückt, die Oper wurde angenommen — wir waren glücklich, als er so froh von Lyon zurückkam, doch fühlte er sich recht müde. Um ihm die letzten ungemütlichen Stunden zu ersparen, die so ein Verlassen der Wohnung mit sich bringt, wünschte Madame Lacombe, daß er morgens schon nach Saint-Vaast-la-Hougue fahren möge, sie sollte abends mit den anvertrauten Pensionären nachkommen. Ich brachte ihn zur Bahn und blieb bis zum Abgang des Zuges bei ihm. Es war das letztemal, daß ich ihn sah! Nachdem in Lyon alles gut vorbereitet war, trat ein Stillstand ein — Lacombe schrieb mir darüber und beunruhigte sich —, da hörte er dennoch Dritte, daß seine Oper zurückgestellt sei; um einer anderen willen. Dies — es ist meine feste Ueberzeugung — hat seinen Tod verursacht. Eine leichte Erkältung — eine Lungenentzündung —, nach vier Tagen war's zu Ende. Er hat unsagbar in diesen Tagen gelitten. „Sa plus grande souffrance est dans le cerveau. La composition le tourmente sans cesse. Ses pensées, d'une lucidité parfaite, ne font jamais trêve; mais sa faiblesse est extrême. — ‚En proie à des douleurs physiques intolérables'. son esprit s'en trouvait surexité et le travail de la composition l'obsédait. Il composait malgré lui et avec une effroyable rapidité de conception. Il ne pouvait parler m'entendre parler sans qu'aux paroles ne se mêlat de la musique. — A un moment, il entendit des miriades d'accords de septième diminuée qui déchiraient son oreille. Il vit dans ces accords sinistres le présage de sa mort et me dicta ses dernières volontés. Philosophe purement déiste, il voulut, fort d'une conscience pure, aller directement à Dieu, et sans aucune pompe religieuse être couché dans son cercueil à l'endroit qu'il avait choisi au Père-Lachaise"

[1] *Anm. der Red.* Nach den Eindrücken eines Lacombe-Abends in Straßburg glauben wir im Interesse der musikalischen Welt, besonders auch der Chorvereinigungen, zu handeln, wenn wir auf den nicht genügend bekannten, verstorbenen französischen Komponisten ausführlicher hinweisen. Die Besprechung des Straßburger Konzertes folgt am Schluß des biographischen Teils.

Eines Abends hatte er uns seine dramatische Symphonie „Arva oder die Ungarn“ vorgespielt. Als ich ihm mein Entzücken darüber aussprach und dies und jenes besonders hervorhob, sah er mich so traurig an und meinte: on prétend qu'il n'y a pas de mélodie!

Louis Lacombe war sehr bekannt als Pianist und in den fünfziger Jahren wurden auch schon viele seiner Kompositionen anerkannt und bewundert. Da hatte er das Unglück, daß seine erste, heißgeliebte Gattin an einem unheilbaren Leiden erkrankte. Sieben Jahre der Sorgen und des Kummers schwanden dahin, ehe die Erlösung für die vom Schicksal so schwer geprüften Menschen kam. Während dieser Zeit hatte sich Lacombe vom öffentlichen Leben ganz zurückgezogen, die Notwendigkeit zwang ihn zum Stundengeben, was er gelitten hat, kann niemand ermessen. Seine Briefe, seine Gedichte reden davon. Als er im Jahre 1868 wieder in die Oeffentlichkeit trat, war er vergessen. Wohl hatte das Leben sich noch freundlich für ihn gestaltet durch seine spätere Vermählung mit der gefeierten Sängerin Andrée Favel. Vierzehn Jahre dauerte dieser ideale Bund, der zwei große, echte Künstlerseelen vereinte. Ich habe ein Bändchen Gedichte: Dernier amour. Es sind lauter Gedichte, die Lacombe an seine Braut und Frau richtete — vom Tage des ersten Sehens bis zum Todestage. Auf meine Veranlassung ließ Madame Lacombe sie drucken, sie wurden ausnahmsweise günstig beurteilt und trugen viel dazu bei, Lacombes herrlichen Charakter bekannt zu machen. Sie sind ins Deutsche übertragen worden, doch noch nicht gedruckt.

Als ich im Oktober 1884 Madame Lacombe mit der Leiche am Pariser Bahnhof empfing, war es uns beiden klar, daß wir nun für den verstorbenen Meister leben und wirken müßten, und als 1902 Madame Lacombe auch in Saint-Vaast-la-Hougue starb, übernahm ich die Verpflichtung, nicht nachzulassen. — Vorträge, die Lacombe in den siebziger Jahren in Brüssel und Paris gehalten, sind unter dem Titel „Philosophie und Musik“ erschienen, ebenso ein Bändchen Sonette. Doch noch mancher Schatz liegt ungehoben und harrt, daß er ans Tageslicht komme.

**Speyer.** **M. Retzer.**

* * *



LOUIS LACOMBE.

Das von der „Union Chorale“ unter tatkräftiger ideeller wie finanzieller Förderung von Frau Retzer im Straßburger Sängerhaussaal veranstaltete Lacombe-Konzert ist besonders nach einer Richtung hin für das allgemeine musikalische Leben bedeutsam: wir lernten in dem Hauptstück des Abends ein ebenso schönes, wie edles und vornehmes Chorwerk kennen, das an gute Chöre nicht zu schwierige Aufgaben stellt und das „dankbar“ im besten Sinne des Wortes ist: die Elegie „Sappho“ nach Lamartine für Solostimmen (Sopran und Tenor), Chor, Orchester und Deklamation. Daß das gesprochene Wort zum gesungenen tritt, erscheint zwar im Stoff nicht tiefer begründet, aber die unmittelbare Wirkung, die Abwechslung und Gegensätzlichkeit in den Mitteln machen solche Bedenken a priori beim Anhören des Werkes sofort vergessen, und man möchte die freie Deklamation, die das Verständnis für die seelischen und realen Vorgänge nicht unwesentlich hebt, vielmehr als eine Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten in Chorwerken willkommen heißen. Im Konzert der „Union Chorale“ wurde französisch deklamiert und auch gesungen, (das ganze Konzert trug ausgesprochen französischen Charakter und die sonst in Straßburg das Zuhörerbild erfreulich belebenden Uniformen fehlten im ausverkauften großen Saale ganz); es existiert aber eine prächtige deutsche Uebersetzung von *Herwegh* (die von *Hugo Riemann* war nur für die Chöre im Programmbuch abgedruckt). Steht nun schon der edle dichterische Vorwurf weit über dem, was man in größeren Werken der Chorliteratur (der gemischten wie noch in höherem Maße der Männerchorliteratur) sonst zu hören bekommt, so ist Louis Lacombe in der musikalischen Gestaltung und Durchführung nicht hinter dem Dichter zurückgeblieben. Eine feine Musikerseele war hier am Werke, ehrlich und treu gegen sich selber wie gegen den Dichter. Lacombe ist Melodiker im guten Sinne des oft mißbrauchten Begriffs. Sein sangbarer Chorsatz klingt wunderschön, voll und kräftig, und hat auch im Piano die rechte Resonanz, ohne ins Säuseln zu verfallen. Der Ausdruck ist schlicht, aber echt und wahr. Bei der Verteilung der Mittel waltete ein sich klarer, ordnender Geist, der über die ökonomische Uebersicht verfügt. Chor, Solostimmen, Deklamation stehen im rechten künstlerischen Verhältnis zueinander und steigern sich dadurch gegenseitig in der Wirkung. Dramatisch belebte Szenen wechseln mit reizenden musikalischen Idyllen ab und am tragischen Schluß erhebt sich die Musik zu versöhnender Höhe. Das Orchester ist charakteristisch, aber diskret behandelt. Ueber dem Ganzen schwebt jene feine Kultur, die der formellen Superiorität im Kunstgeschmack unserer westlichen Nachbarn entspricht. Die wilderen Geister sind gebändigt, das Schöne gibt Richtung und Ziel an. Wir möchten die „Sappho“ den deutschen Chören warm empfehlen.

Von den übrigen Stücken ist hervorzuheben eine in der Stimmung äußerst subtil behandelte und in den Orchesterfarben sehr fein getroffene Ballade „L'Ondine et le Pêcheur“ (eine französische Umdichtung des Goetheschen „Das Wasser rauscht“) für Sopran und Orchester, ein Werk von eigenartigem Reize des Ausdrucks. Das Rezitativ und Arie aus „Winkelried“ dagegen hat zwar Schwung und Kraft, aber diese Art der musikalisch-dramatischen Gestaltung gehört der Vergangenheit an, wie auch der Stoff. Heute wollen wir keine „Winkelrieds“ auf der Opernbühne sehen. Einzelne zarte Orchesterwerke und der feierlich schmerzerfüllte Chor (mit Sopransolo) „Au pied d'un crucifix“ ergänzten die Hauptnummern des Programms. Der Text ist von Viktor Hugo; Lacombe bevorzugt also auch in diesem Falle einen bedeutenden Dichter, im Gegensatz zu so manchem deutschen Chorkomponisten. — Die Aufführung der „Sappho“ erfüllte in den Chören höhere Ansprüche. Der musikalische Leiter des Abends, Prof. *Münch*, der offenbar ein vortrefflicher Dirigent von Chören, namentlich deutscher klassischer, ist, brachte die Wirkungen nach dieser Richtung hin heraus. Mit dem französischen Orchester dagegen wußte seine etwas schwere Hand beim Dirigieren weniger anzufangen. In Frau *Arlo-Schlesinger* (Mannheim) lernte ich eine Mezzo-Sopranistin mit sehr schönen, ausgiebigen stimmlichen Mitteln kennen, die sie in kunstvoller Weise zu verwenden weiß. Sie löste ihre vielseitige Aufgabe vortrefflich. Einen guten, sich steigernden Eindruck machte auch der Tenor Fritz Schmidt aus Ludwigshafen. Ein Frl. *Mossé* aus Paris sprang im letzten Augenblick für *Madeleine Roch* ein. Sie sprach mit Temperament, war aber keine Sappho. Frl. Roch von der Comédie française hatte offiziell von der Behörde erst am letzten Tage den Urlaub nach Straßburg erhalten, nach mancherlei Schreiben und Telegraphieren an die zuständige Regierungsstelle. Es war natürlich nicht möglich, ihre Kunst ohne jede Probe für die Aufführung verwenden zu können. Der Fall ist nicht uninteressant. Nun, das nächste Lacombe-Konzert ist bald auf schwäbischem Boden, in Heilbronn. Wir Deutschen sind in künstlerischen Dingen vorurteilslos! — (Bemerkt sei noch ausdrücklich, daß Louis Lacombe nicht mit dem bei uns wohl bekannten Paul Lacombe zu verwechseln ist, der Violinsonaten, viel Klavierstücke, Orchesterkompositionen und Kammermusik geschrieben hat. Er ist 1837 in Frankreich geboren.) **O. K.**

---

# Aus einem musikalischen Almanach.[1]

EIN Almanach für die Musikalische Welt wird mit Freuden begrüßt werden. Ist doch dieser Zweig am Baume der Literatur nur wenig weiter gepflegt worden, und gar erst auf musikalischem Gebiete so gut wie nichts davon vorhanden. Der Verfasser des Almanaches, der bekannte Berliner Musikkritiker Dr. *Leopold Schmidt*, hofft auf die Teilnahme der Musikfreunde für „derartige, tendenzlose, auf alles Sensationelle verzichtende Veröffentlichungen“, die in unserem Falle als „eine Sammelstelle für Arbeiten allgemeinen Inhalts“ zu betrachten sei, an der es in der Musikliteratur fehle. Betrachtungen, Erinnerungen, Erörterungen von Zeit- und Streitfragen, die der Autor nicht mit dem Tage versinken sehen möchte (wie die Arbeit des Journalisten), sollen hier dem Musikfreund in Buchform übergeben werden. Zum Schluß versichert der Herausgeber, daß in seinem Büchlein weder ein kritischer Standpunkt vertreten, noch Partei genommen werden solle, und wünscht, daß der Almanach sich das Vertrauen erwerben möge, womit er erst seine Bestimmung erfüllen könne.

[1] Almanach für die Musikalische Welt 1912/1913, herausgegeben von Dr. Leopold Schmidt. Verlag *Herbert S. Loesdau*, Berlin-Leipzig, geb. 3.50 M., kart. 2 M.

Leopold Schmidt hat für seine Publikation gute Namen zur Mitarbeit zu gewinnen gewußt. Das bedeutungsvollste Kapitel daraus ist der Brief von Dr. *Hugo v. Hofmannsthal* an Richard Strauß über die „Ariadne", den jeder, dem das Werk lieb und wert ist, lesen sollte (einen Teil daraus hat die „N. M.-Z." übrigens bei ihrer Besprechung der Oper schon veröffentlicht). Interessant ist auch, was Kammersängerin *Lilli Lehmann* über die Figur des Leporello im „Don Juan" beisteuert; die Künstlerin wendet sich scharf gegen den traditionellen „Bühnen-Hanswurst" und tritt für den „Menschendarsteller" ein. Sie wendet sich auch gegen die neuen Uebersetzungen des „Don Juan"! Schade, daß Lilli Lehmann nun die bis zum Ueberdruß variierte haltlose Phrase wiederholt: „Nicht zu Mozart zurück, sondern zu ihm hinauf" (bis jetzt hieß es vorwärts statt hinauf). Ueber eine bisher ungedruckte Gelegenheitskomposition von Carl Maria v. Weber, ein Quartett, berichtet Geh. Rat Prof. Dr. *Max Friedländer*, über die „Hundertjährige Gesellschaft der Musikfreunde in Wien" Prof. Dr. *Eusebius Mandyczewski*. Dr. *Ernst Kunwald* empfiehlt sehr angelegentlich ein unter Verantwortung der Königl. Akademie der Künste zu Berlin von Prof. *Adolf Beyschlag* herausgegebenes Buch: „Die Ornamentik der Musik", mit der Bemerkung: „Auf all die Fragen kam es eigentlich noch nie zu einer erschöpfenden Antwort!" — Aber „uneigentlich"! Dr. Kunwald scheint die in der „N. M.-Z." seit Jahr und Tag erscheinenden ausführlichen Kapitel über musikalische Ornamentik von Dannreuther (deutsch von W. A. Sturm) übersehen zu haben. *Felix v. Weingartner* bespricht das Verhältnis von Ganzton und Ganztonleiter in sehr anregender Weise. In Leopold Schmidts Aufsatz „Richard Wagner im Lichte seiner Zeit" finden sich neben durchaus Berechtigtem auch einige unklare Stellen; z. B. „keinerlei eigentliche Neuerungen finden sich bei Wagner, so wenig wie bei den großen Meistern überhaupt". Diesen Satz verstehen wir nicht, was heißt hier wieder „eigentlich"? Soll mit der These: „Sache des Genies ist es, das Zerstreute zusammenzufassen und in seiner endgültigen Bedeutung zu zeigen" gesagt sein, daß die „eigentliche Arbeit" immer bei den andern zu suchen sei, bei den Vorgängern? Wir meinen: Sache des Genies ist es, die Regel aufzustellen und ihr dann zu folgen, den schöpferischen Akt zu betätigen, wobei der auserwählte Künstler natürlich einige zerstreute „Anregungen" benützen wird und auch muß. Immerhin zeigt auch dieser Aufsatz, daß wir aus der Zeit der unfruchtbaren Wagner-Anbeterei glücklich hinauszukommen anfangen. Fehl am Ort ist Dr. *Weismanns* Aufsatz über die Berliner Musiksaison. Das ist nun „Journalistenarbeit" und nicht mal ersten Ranges! Ganz abgesehen davon, daß dies Kapitel nicht weniger als 44 Seiten (von 112 Seiten Text einnimmt). Wen interessiert das? Der zweite Teil des Almanachs enthält die Rubriken Künstlertafeln und Anzeigen, Konzertliste.

Indem wir diesen ersten Almanach unseren Lesern empfehlen, bringen wir mit Genehmigung des Verlages ein Kapitel daraus zum Abdruck, eine köstliche Zeitsatire von *Otto Neitzel* in Köln:

## Enrique di Lhémàn (Beethoven-Spieler).

Heinrich Lehmann gab bereits seinen sechsten Beethoven-Jahresabend im Blüthner-Saal in Berlin, und noch immer wollte sich der ersehnte Andrang nicht einstellen. Nur die Nachfrage nach Freibilletts ließ nichts zu wünschen übrig, wodurch das erste verheißungsvolle Anzeichen zu späterem Andrang, wie ihm sein Agent versicherte, in die Erscheinung trat, weil nämlich zu den Konzerten von Künstlern, die nichts bedeuteten, nicht einmal die „Nassauer" Zutritt haben wollten. Uebrigens war Lehmann nichts weniger als entmutigt. Die Presse war freundlich; das laueste Prädikat hieß „spießbürgerlich", dafür nannte ihn ein Wochenblatt einen Beethoven-Apostel.

Ein Umstand setzte ihn diesmal außerdem noch in Verwunderung: An der Kasse war ein Billett verkauft worden, es hatte sich wirklich jemand eingefunden, der auf den schönen Zusammenhang der Namen Lehmann-Beethoven hin ein Billett gekauft hatte. „Ja, ja, ich werde populär!"

Eben band er sich vor dem Spiegel einen richtigen Beethoven-Knoten zurecht; — er liebte es, auch in den Kleinigkeiten des äußeren Lebens sein großes Vorbild nachzuahmen; so gab er seiner Wirtin allabendlich 66 Kaffeebohnen heraus, fuhr sie auch zuweilen beethovenisch grob an und stellte sich, wenn sie ihm heimzahlte, taub —, als es klopfte und ein bartloser Herr in mittleren Jahren eintrat und sich ihm als Zeugen seines Beethoven-Abends vorstellte. Das war also der Herr, der das Billett an der Kasse gekauft hatte. So sah er aus! Der Blick lauernd, aber nicht unfreundlich, der Mund wie vom vielen Sprechen etwas verzogen und ein wenig sarkastisch gerunzelt, Charakterkopf und wohlgenährt: kein Schauspieler zwar, richtig! ein Amerikaner!

Lehmann bot ihm mit großer Zuvorkommenheit, doch ohne einen Augenblick die Würde seiner Künstlergröße abzustreifen, einen Stuhl an und fragte, womit er dienen könnte. Das war bald gesagt. Washington Nelson Smith, so prangte der Name des Fremden auf der bereitwillig dargereichten Visitenkarte, war der Vertreter des Klavierhauses Webster & Co., das bisher die meisten Klaviere in den „Staaten" abgesetzt hatte. Da bildete sich ein Antitrust mit 50 Millionen Kapital und der ausgesprochenen Absicht, Webster & Co. zu sprengen. Ein Stock von 2000 Klavieren war noch unabgesetzt, und der Absatz gestaltete sich mit jedem Tage schwieriger. Das einzige Mittel, um den Antitrust niederzuzwingen, bildete das Engagement eines Pianisten, der große Attraktionskraft besitzen und als Spieler der Webster-Instrumente eine erfolgreiche Tournee durch die „Staaten" machen mußte.

„Ich komme," hub Herr Smith an, „Sie zu einer Tournee zu engagieren, und zwar habe ich je nach den Bedingungen, die Sie erfüllen können, dreierlei Kontrakte in der Tasche. Erstens: Sie lassen sich in fünf Monaten das Haar nicht schneiden — wir haben jetzt April, die Tournee beginnt Oktober. Gehen Sie auch nur einmal zum Friseur, so ist der Kontrakt null und nichtig. Sobald Sie in Amerika ankommen, werden Sie nach meinen Angaben à la Beethoven frisiert. Ich biete Ihnen unter dieser Bedingung 20 Konzerte zu 500 Dollars und freie Reise. Sind Sie einverstanden?"

Der Vorschlag erzeugte in Lehmanns Herzen eine Revolution. Dachte er jedoch an die Hungerjahre, die er seiner Kunst zum Opfer gebracht hatte, und an die bequeme Gelegenheit, mindestens 30 000 Mark zurückzulegen, so erschien ihm der Vorschlag des Amerikaners annehmbar, ja verlockend. Er willigte ein.

„Zweitens: Wissen Sie, daß Beethoven pockennarbig war? Well! Ihnen fehlt eine Hauptbedingung zum Beethoven-Spiel, Sie sind n i c h t pockennarbig. Aber Sie können es werden." Und damit breitete Smith die letzte Nummer des Graudenzer Geselligen vor ihm aus, worin sich eine Notiz angestrichen befand, derzufolge in Minsk die Pocken ausgebrochen seien. „Sie gehen nach Minsk, führen sich im Lazarett als Krankenwärter ein — hier ein Empfehlungsschreiben — und bekommen die Pocken."

„Und wenn ich sterbe! meine armen Eltern!" warf Lehmann ein.

„Auf wieviel beläuft sich die jährliche Unterstützung, die Sie an Ihre Eltern zahlen?"

„Auf 1000 Mark!"

„So versichere ich Ihr Leben auf 20 000. Erfüllen Sie auch diese Bedingung, so offeriere ich Ihnen 50 Konzerte zu 500 Dollars und freie Reise."

100 000 Mark in 50 Konzerten! Ihm schwindelte der Kopf. Und doch, wie unkünstlerisch kam ihm der ganze Handel vor.

„Und meine Kunst!?"

„Oh," warf der Amerikaner ein, „reden wir nicht von Kleinigkeiten. Ich liebe nicht besonders Ihr Spiel, aber für unseren Zweck genügen Sie, sobald Sie — pockennarbig sind."

Lehmann seufzte, blickte gen Himmel und willigte ein.

„Dritte Bedingung: der Trick! Haben Sie keinen Trick?"

„Wie meinen Sie das?"

„Einen Trick, der den Zuhörern sagt: *Lehmann* spielt und nicht Godowsky? Ein Schütteln der Mähne, ein Blinzeln des linken Auges, ein Zucken der Schulter, was allein Ihnen zu eigen ist — kurz einen Trick, einen ganz persönlichen, der erst den wahren Künstler macht! Sie haben keinen? Schade: ich könnte Ihnen sonst 100 Konzerte bieten zu 500 Dollars, wenn Ihr Trick gut wäre. Aber wenn Sie keinen Trick haben, müssen wir es bei Kontrakt No. 2 lassen. Aber eins, Mann! wie können Sie sich nur Heinrich Lehmann nennen? Lassen Sie mich einen Augenblick überlegen: Enrique di Lhémàn! so heißen Sie fortan. Das läßt erraten, daß Sie in Brasilien geboren sind, daß in Ihren Adern mütterlicherseits ein Tropfen Aztekenblut fließt — —"

„Aber die Azteken wohnten doch in Mexiko —"

„Woraus sie vertrieben wurden. Eine Aztekenprinzessin wurde nach Brasilien entführt — — Enrique di Lhémàn! Sie sind also einverstanden? Lange Haare, Pockennarben, 50 Konzerte zu 500 Dollar?"

„Abgemacht!" Enrique di Lhémàn schlug zögernd, wie eine junge Braut, die eine Vernunftheirat eingehen will, in die dargebotene Rechte des Herrn Washington Nelson Smith ein.

„Schon nach acht Tagen erhielt Smith ein Telegramm von Lhémàn aus Minsk: „Pocken richtig gefangen." Acht Tage darauf: „Pocken im Gesicht herrlich aufgegangen." Nach vier Wochen kehrte Lhémàn mit den prächtigsten Pockennarben nach Berlin zurück.

Das erste Konzert Lhémàns in Carnegie Hall in New York stand bevor. Lhémàns Bild wurde von Sandwichmännern durch die Straßen getragen und bedeckte in ungezählten Exemplaren die Mauern. Seine Aehnlichkeit mit Beethoven war verblüffend.

Trotzdem verhielt sich das Publikum noch ziemlich abwartend, bis in der Sonntagsnummer einer vielgelesenen Tageszeitung ein Artikel erschien: „Pockennarben durch Autosuggestion!" Lhémàns ganzer Lebenslauf war darin geschildert. Insbesondere wurde ganz genau nachgewiesen,

wie Lhémàn Jahr für Jahr durch immer inbrünstigere Hingebung und assimilierungssüchtigere Selbstentäußerung seinem großen Vorbilde stets ähnlicher wurde. Nur eins fehlte ihm noch! Die Wundmale im Gesicht! Und siehe, eines schönen Tages, nachdem Lhémàn am Tage vorher von morgens 6 bis abends 1/212 sämtliche 32 Klaviersonaten absolviert hatte, sah er sich im Spiegel: Halleluja, er war pockennarbig durch Autosuggestion!

Dieser Artikel erregte ein ungeheures Aufsehen. Ein Professor der Yale-Universität hielt darüber einen längeren Vortrag, welchem Lhémàn in der ersten Reihe beiwohnte. Sofort begann ein Ansturm nach Billetts: Die große Carnegie-Halle war ausverkauft, Lhémàn siegte auf allen Linien, mußte sechs Da capos geben und schrieb 52 Amerikanerinnen was ins Album. Die Presse war glänzend. Die Websters triumphierten, und der Antitrust ging mit Grundeis.

Indes hielt sich der erste Erfolg doch eben nur so lange, bis jeder die autosuggerierten Pockennarben mit dem Opernglase gesehen hatte; und Smith, der den Künstler auch auf Reisen nie aus den Augen ließ, sah ihn beim Souper nach manchem wohlgelungenen Konzert mit Wehmut an, wobei er murmelte: „Ja, wenn Sie einen Trick hätten!"

Es war in einem Städtchen Südkarolinas, der Saal war von einem eleganten Publikum dichtgefüllt. Eben wollte Lhémàn die Appassionata beginnen, als er merkte, daß das Gummibändchen, mit welchem er nach übler, alter Mode seine Krawatte am Hemdenknopf zu befestigen pflegte, gerissen war. Die Blamage, wenn die fessellose Krawatte ihm mitten während des Finales auf die Tasten flog, war nicht auszudenken. Jetzt merkte Lhémàn, daß, wenn er sie mit der Hand dann und wann in den Stehumlegkragen hinaufschob, sie immerhin auf 16 bis 32 Takte festhielt. So benutzte er denn jede Pause, um bald mit der linken, bald mit der rechten Hand konvulsivisch sich an den Kehlkopf zu fahren, um die Krawatte festzustecken.

Die Wirkung dieser Manipulation war überwältigend. Die Erörterung im Publikum setzte ein, und bald summte es durch den Saal wie ein Bienenstock: „Welch wundervoller Mann! Wie ihm die Musik nahe geht. Droht doch das Gefühl ihn zu ersticken!" „Tremendous! Mit der Hand so auf und ab zu fahren, und doch immer den richtigen Ton zu erwischen."

Am anderen Tag stand ein großer Artikel, ja eine wahre Studie über ihn vom Organisten des Orts in der Zeitung, mit der Ueberschrift: Beethoven redivivus! worin zu lesen war, daß ganz sicher Beethoven während des Spielens sich immer nach der Gurgel gegriffen hätte, weil Lhémàn es auch täte und Lhémàn nichts tun könnte, was nicht Beethovenlike wäre.

Lhémàn lächelte, als er das las und beschloß, den Leuten anderen Abends zu zeigen, daß er noch besser spielen könnte, auch ohne sich an die Krawatte zu fahren: er hatte sich nämlich inzwischen einen Selbstbinder gekauft.

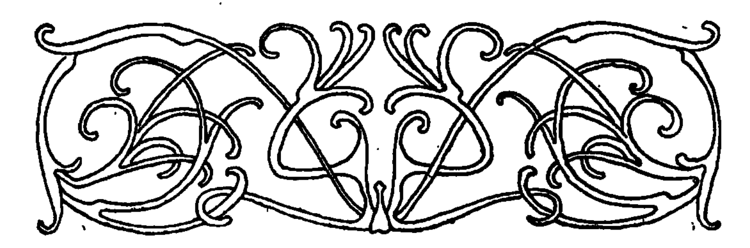
Obschon er ein so beliebtes Stück wie die Pathétique zu Anfang des zweiten Konzertes spielte, blieb das Publikum merkwürdig still und rief ihn nur eben einmal hervor: der Beifall verstummte, noch bevor er wieder das Künstlerzimmer betrat. Hier donnerte ihm der keuchende Smith entgegen:

„Was Teufel auch, Lhémàn! Sind Sie von allen guten Geistern verlassen? Jetzt haben Sie einen Trick —"

„Einen Trick?"

„Na ja, sich an die Gurgel fahren! Das hat noch keiner getan, das ist überwältigend, das ist great, das ist grand, ganz Lhémàn. Und jetzt machen Sie sich den Trick nicht zunutze! Oh Sie, Sie —, Sie — deutscher Einfaltspinsel, Sie! und ich war im Begriff, Ihnen Kontrakt No. 3: 100 Konzerte für 500 Dollars, brutto 50 000 Dollar gleich 200 000 Mark anzubieten!"

200 000 Mark! Lhémàn besann sich nicht lange. Schon in Beethovens kleiner, munterer F dur-Sonate fuhren die Hände so hurtig abwechselnd auf die Taste und an die Kehle, daß sie öfter einem Automobilrad glichen. Das Publikum raste. Bald rasten Baltimore, Cincinnati, New Orleans, am Schluß auch New York. Nur Boston machte nicht mit. Aber was verschlug das gegenüber ausverkauften Carnegie-Hallen? Auch Berlin, und noch mehr Wien, natürlich auch Leipzig unterschrieben später, als die Websters wieder auf festen Füßen standen und Lhémàn nach Deutschland zurückkehrte, das Urteil der Neuen Welt. Heute gilt Enrique di Lhémàn mit Recht als der unbestrittene, ja als der einzige Beethoven-Spieler.



# Italienischer Brief.

**Der Opernneuwuchs. — Die Vorbereitungen zum Verdi-Jubiläum. — Vom dankbaren und politisch klugen deutschen Bühnenleiter.**

Mailand, Ende Februar.

Der heurige italienische Opernwinter läßt sich noch matter an als die der letztvergangenen Jahre. Ein paar freundliche jugendliche Versprechungen tauchten auf: Riccardo Zandonai, der in „Conchita" und „Melenis" frisches Bühnentemperament, achtbares Können und ein bemerkenswertes Streben nach psychologischer Vertiefung zeigte, nicht zum wenigsten aber deshalb gefeiert wurde, weil er aus dem Trentino, dem „unerlösten" österreichischen Italien stammt. Ebenso gewann sich Ernesto Camussi mit einer auf den romanischen Geschmack gestimmten, recht gefühlvollen „Du Barry" einen ansehnlichen, nicht unverdienten Erfolg: ein Deutscher kann den Versuch, die in allen Boudoirkünsten bestgeschulte Favoritin Ludwigs XV. zu einer sentimentalen Opernheldin umzugestalten, freilich nicht übermäßig ernsthaft nehmen. Die Zukunft muß erweisen, ob den beiden genannten, zweifellos gut veranlagten Maëstri auf einen vorderen Plan vorzurücken bestimmt ist. — Nach und nach treten Straußische und Debussysche Einwirkungen in den neuitalienischen lyrisch-dramatischen Partituren zutage, wie in „Radda", einem verunglückten Einakter des tüchtigen Kompositionsprofessors Giacomo Orefice. Doch erscheint dergleichen, wie auch in Puccinis „Fanciulla del West", vorläufig noch als aufgesetztes Flickzeug. Es muß erst ein Stärkerer kommen, der zu einem einheitlich modernen transalpinen Gesangs- und Orchesterstil vordringt. — In der nächsten Stagione werden wieder zwei Träger vielgenannter Namen mit neuen, bis auf die Instrumentierung bereits fertigen Werken ins Feld rücken: Mascagni, der sich mit d'Annunzio zusammengefunden hat und sich von der aus diesem Bunde hervorgegangenen „Parisina" viel verspricht — er ist nicht im Stande, sich klar zu machen, daß man in dem großen Gabriele alles Andere eher zu sehen hat als den Mann des Theaters — und Umberto Giordano, der mit seiner Notenfeder die „Madame sans gêne" aufschmückt. Wäre Meister Ernst v. Possart zehn Jahre jünger, er würde sich unstreitig des gesungenen Napoleon annehmen.

Erfreulicher als das Wesen, das man mit all diesen Halbtalenten und Halbnaturen macht, ist die sich allerorten für Verdi kundgebende herzliche Verehrung. Drei Standbilder des Tonmeisters — von den schier unzähligen Gedenktafeln nicht zu reden — werden am 10. Oktober 1913 enthüllt werden: zu Busseto, zu Parma und zu Mailand. In den Darstellungen seiner Werke wollen alle größeren Städte wetteifern, vornehmlich Mailand und Parma, derart, daß man auch die fast verschollenen Versuche aus der Frühzeit des Meisters, wie den „Finto Stanislao" und den „Nabucco" wieder einstudiert, so daß sich sein Entwicklungsgang mit allen Zwischenstufen klar darstellen wird. Sehr wertvolle Aufschlüsse über den Künstler wie über den Menschen Verdi soll das „Epistolario" gewähren, mit dessen Herausgabe man Gaetano Cesari und Alessandro Luzio betraut hat. Eine Riesenarbeit! Denn es gilt aus der Ueberfülle des von der Nichte und Erbin des Tondichters, Signora Carrara, dem für die Durchführung der Jubiläumsehrungen zusammengetretenen Komitee zur Verfügung gestellten Materials mit sicherer Hand und geläutertem Takt eine das Wesentlich-Charakteristische in sich vereinigende Auswahl zu treffen. Die Uebersicht über den hoch aufgetürmten Stoff ist dadurch erleichtert, daß Verdi, das Musterbild eines „ordentlichen Mannes", über seine gesamte Korrespondenz mit peinlichster Sorgfalt Buch führte. Fünf Riesenbände, in denen von künstlerischen und von geschäftlichen Angelegenheiten gehandelt wird, liegen vor. Jedenfalls ist dem Andenken des Meisters damit gedient, daß man zuerst das Bedeutsamste in einem handlichen Bande, dessen Anschaffungskosten auch der Minderbemittelte zu erschwingen fähig ist, zusammenfaßt und ins Volk dringen läßt. Die vollständige Veröffentlichung des Materials, die dazu die wichtigsten Antworten der Adressaten in sich begriffe, mag einer späteren Zeit vorbehalten bleiben. Wäre es nicht besser gewesen, die Veröffentlichung der Briefe Richard Wagners mit einem zu bescheidenem Preise herausgebrachten Band ausgewählter Stücke zu beginnen, anstatt sie vorerst den meistbegüterten Lesern schichtweise darzureichen?

Eine Anregung sei gestattet. Man mag, wie unsereiner, die Ansicht hegen, daß die Opern Verdis sich ebensowenig ins Deutsche übertragen lassen wie die Dramen Wagners ins Italienische, und daß es für die Wiedergabe eines „Rigoletto", eines „Maskenball", eines „Othello" vor allem des feurigen italienischen, durch das Surrogat „getreuer Nachbildung" nun einmal nicht zu ersetzenden Temperamentes bedürfe. Sei dem wie ihm wolle: jedenfalls haben die deutschen

Opernbühnen ein halbes Jahrhundert und darüber durch Verdi ihre Kassen sehr erheblich bereichert, haben sie durch die Einnahmen, die sie dem Meister der „Aida" verdankten, die Möglichkeit gewonnen, gehaltvolle, aber weniger zugkräftige deutsche Tondramen in würdiger Art zu inszenieren und zur Darstellung zu bringen. Wie wär's, wenn sie dafür jetzt, im Jubiläumsjahre des größten Genius des italienischen Theaters, ihre Dankbarkeit bezeigten? Etwa dadurch, daß jedes deutsche Operninstitut ein Werk Verdis nach Möglichkeit sachgetreu einstudierte und den Reinertrag einer Gedächtnis- und Festvorstellung dem von dem Meister begründeten Versorgungsheim für alte und kränkliche Musiker zu Mailand übermittelte? Man brauchte ja nicht allerorten auf die „Traviata" zurückzugreifen. Auch dem bei uns besser als in Italien gewürdigten, doch immer noch nicht hinlänglich geschätzten „Falstaff", auch dem bei uns noch ganz unbekannten „Don Carlos", der in dem Zwiegespräch zwischen König Philipp und dem Großinquisitor ein musikalisch-dramatisches Meisterstück allerersten Ranges enthält, könnte man sein Recht werden lassen. Dazu noch eines. An keiner deutschen Bühne habe ich Aufführungen Verdischer Opern gesehen, die auch nur annähernd mit der Gewissenhaftigkeit in der Ausarbeitung aller Einzelheiten vorbereitet waren, die ein Toscanini an die Schöpfungen Wagners wandte, als er noch auf dem Dirigentensessel der Mailänder „Scala" thronte. Es ist also auch eine Ehrenschuld abzutragen. Mit dem, was der Italiener einen „bel gesto" nennt, und wofür er sehr empfänglich ist. Die deutsche Diplomatie hat, durch Inzucht geschwächt, im Auslande vielfach den Ruf verloren, mit Kunst gehandhabt zu werden. Ersatzweise könnte die deutsche Kunst ja einmal einen Akt guter Diplomatie vollziehen. **Paul Marsop.**

---

# Musikbrief aus Australien.

DAS in meinem letzten Briefe angedeutete Projekt Madame *Melbas*, eine erstklassige Operngesellschaft nach ihrem Heimatslande Australien zu bringen, ist inzwischen zur Tat geworden. Leider sind die hochgespannten Erwartungen des Publikums nur zum geringen Teile erfüllt worden, da, wie zu erwarten war, außer Melba nur die Altistin Mad. *de Cisneros*, die auf einer Konzerttour durch die australischen Staaten begriffen ist, und der Tenor *Mc Gormick* als Künstler ernst zu nehmen waren, während der Rest des Ensembles ein unbeschreibliches Potpourri aller Nationalitäten bildete. Das Repertoire setzte sich aus den bekannten Schlagern der Opernliteratur zusammen, wie Carmen, Faust, Rigoletto, La Traviata, La Bohème, Madame Butterfly, die Melba die Gelegenheit gaben in der Hauptrolle zu glänzen; Wagner war nur durch Lohengrin vertreten. Wie in allen derartigen Gesellschaften, die das Land der Känguruhs periodisch durchziehen, bildete das Orchester, aus lokalen Elementen ungenügend zusammengesetzt, die Achillesferse.

In wohltuendem Gegensatz zu dem mit so großem Reklamelärm angezeigten Unternehmen Melbas steht die wirklich großartige Gesellschaft *Thomas Quinlans*, die in Melbourne und Sydney Vorstellungen veranstaltet. Um Ihren Lesern einen Begriff von den Schwierigkeiten zu geben, die damit verknüpft sind, eine Truppe wie die Quinlansche 11 000 englische Meilen weit nach Australien zu bringen, will ich in aller Kürze nur folgendes mitteilen. Das Personal besteht aus 164 Personen, einschließlich des 54 Mann starken, aus Musikern ersten Ranges bestehenden Orchesters. Die Reisekosten für die zweimonatige Seereise belaufen sich auf über 320 000 M., die Gehälter für die viermonatige Saison auf über 600 000 M.

Für das Personal jeder Oper sind drei vollständige Besetzungen vorhanden, alle Partien werden von Künstlern ersten Ranges dargestellt, in die Leitung teilen sich drei Kapellmeister. *Ernst Knoch* für die Wagnerschen Opern, Signor *Tullio Voghera* dirigiert die italienischen und *Hubert Bath* die französischen Opern. Die Dekorationen und Kostüme sind eigens für die australische Tournee angefertigt, und werden nur in den Opern verwendet, für die sie bestimmt sind. Um das ganze Unternehmen in Gang zu bringen, mußte Herr Quinlan eine Kaution von zwei Millionen Mark hinterlegen, ehe er England verlassen konnte. Daß dazu ein seltener Unternehmungsgeist und ungewöhnlicher künstlerischer Enthusiasmus gehört, braucht wohl kaum hervorgehoben zu werden. Das Repertoire umfaßt, außer den bereits von Melba gegebenen Opern, Hänsel und Gretel, Hoffmanns Erzählungen, Aida, Das Mädchen des goldenen Westens, Tannhäuser, die Walküre und Tristan und Isolde, von denen die beiden letzteren, sowie Puccinis neuestes Opus, als Novitäten für Australien zu betrachten sind.

Als eine künstlerische Großtat muß die Aufführung des Tristan in erster Linie bezeichnet werden, mit der sich Ernst Knoch ein Denkmal in den Annalen der Musikgeschichte Australiens gesetzt hat. Wir Deutschen hier sind stolz auf diesen begabten Landsmann, der mit genialer Meisterschaft alle Feinheiten der Tristanpartitur zur größten Wirkung brachte, was auch die Presse und das Publikum völlig anerkannten. Knoch hat hier epochemachend gewirkt. Wir haben Tannhäuser und Lohengrin schon öfters in Australien gehört, aber nie derartige stilgerechte Aufführungen wie Knoch sie uns geboten hat. Die zweite Wagnersche Novität war für uns die Walküre, ebenfalls künstlerisch auf der Höhe der Tristan-Aufführung stehend. Leider klappten jedoch die szenischen Arrangements nicht ganz, doch konnte man mit der Gesamtwirkung zufrieden sein, wenn man die Schwierigkeiten in Betracht zieht, mit denen eine reisende Gesellschaft zu kämpfen hat. Die Wirkung des Tristan auf ein Publikum zu beobachten, das Wagner mit Ausnahme von Tannhäuser und Lohengrin nicht kennt, war hochinteressant. Hat doch die Erfahrung wieder einmal schlagend bewiesen, welche ungeheure, zwingende Macht in Wagners Musikdramen steckt, wenn sie in vollendeter Weise zur Darstellung gebracht werden. An den beiden Tristantagen (jede Oper wurde zweimal gegeben) konnte man das Publikum schon um 10 Uhr morgens beobachten, geduldig das Oeffnen der Türen um 5 Uhr nachmittags abwartend. Die Vorstellung währte von 1/48 bis 1/412 Uhr, und das Interesse des in allen Teilen überfüllten Hauses wuchs mit jedem Akte. Aber nicht nur in künstlerischer Hinsicht hat Herr Quinlan seine Rechnung gefunden, sondern auch, was ja für einen Unternehmer der nervus rerum ist, in materieller Hinsicht. Die Einnahmen überstiegen an jedem der beiden Abende 20 000 M. In Sydney beliefen sich die Abonnementsbeträge eine Woche vor der Eröffnung der Saison auf 160 000 M. Quinlan hat infolgedessen sein Wiedererscheinen mit einem noch größeren Ensemble für nächstes Jahr in Aussicht gestellt. An der Tristanbesetzung waren die folgenden Solisten beteiligt. Tristan: *John Coates*, Englands bedeutendster Wagner-Darsteller; Isolde: *Agnes Nicholls*, die sich unter Hans Richter in Covent-Garden reiche Lorbeeren gesammelt hat; Kurvenal: *Robert Parker*, ein ganz hervorragender, an Karl Perron erinnernder Bariton; Brangäne: *Edna Thornton*, eine Altistin und Darstellerin allerersten Ranges, und König Marke: *Allan Hinckley*, der auch in Deutschland bekannte Bassist der Bayreuther Festspiele. Dieselben Künstler beteiligten sich auch an der Darstellung der Walküre.

Puccinis Oper „Das Mädchen des goldenen Westens" war die nächste Novität. Wie ein ernsthaft zu nehmender Musiker, wie Puccini, sich an einem derartigen, schaurigen Cowboy-Drama vergreifen konnte, ist ein psychologisches Rätsel, denn dieses raffiniert zusammengeschweißte Textbuch muß doch jeden vernünftigen Künstler eher abschrecken als anregen. Puccini hat seinem ehrlich erworbenen Rufe mit dieser künstlerischen Mißgeburt gründlich geschadet. Daß er immer noch seine Meisterschaft in der charakteristischen orchestralen Kleinmalerei dramatischer Vorgänge verraten läßt, soll zugegeben werden, aber in diesem Opus ist alles nur Dressur und von Kunst keine Spur! Man vermißt die poetische Zartheit und den feinen musikalischen Duft, von denen sein La Bohème und Mad. Butterfly erfüllt sind und es scheint, als ob sich Puccinis Talent schon erschöpft hätte. Daß das Werk eine in jeder Hinsicht ausgezeichnete Wiedergabe erfuhr, soll der Vollständigkeit halber bemerkt werden. Die Titelrolle wurde von *Jeanne Brola*, hier sowohl als auch bei der Uraufführung in New-York, dargestellt.

Als dritte Novität wurde uns Hoffmanns Erzählungen von Offenbach geboten. Diese Oper gab der Primadonna Mad. *Lalla Miranda* Gelegenheit, ihre virtuose Gesangskunst zu zeigen. Leider störte die nasale Tonbildung in dem tieferen Register und die unverständliche Textaussprache ihre sonst technisch und schauspielerisch beachtenswerten Leistungen. Die Aufführung war höchst befriedigend, und die Barkarole mußte an beiden Abenden wiederholt werden (comme chez nous!). Ein hervorstechender Zug des Quinlan-Ensemble ist die Leistung des gesanglich und schauspielerisch ausgezeichneten Chores, der aus jungen, ausgebildeten Stimmen besteht. Jedes Mitglied nimmt den tätigsten Anteil an den dramatischen Vorgängen, so daß mitunter, wie im ersten Akte von Lohengrin ganz hervorragende Leistungen zustande kommen. Höchste Anerkennung muß auch der Regie des Herrn *Louis P. Verande* gezollt werden.

Die hervorragenden Leistungen des ausgezeichneten Orchesters habe ich schon erwähnt. Als Konzertmeister fungiert Percy Frostick, ein Schüler Aug. Wilhelmjs, und als Solocellist van der Weld. Am Schluß der Melbournesaison gab das Orchester eine Matinee im Opernhause und brachte unter der abwechselnden Leitung seiner drei Dirigenten die Symphonie pathétique von Tschaikowsky, die dritte Leonoren-Ouvertüre Tristan und Isoldens Vorspiel und Liebestod mit Frl. Agnes Nicholls, und Liszts zweite Rhapsodie zum Vortrag. Für nächstes Jahr hat uns Herr Quinlan den vollständigen Ring des Nibelungen in Aussicht gestellt. *L. H.*




**Elberfeld-Barmen.** Das wichtigste Ereignis aus dem bisherigen Konzertleben ist die Aufführung der 8. Symphonie von *Gustav Mahler* durch unsere Konzertgesellschaft, die sich durch den hiesigen Lehrergesangverein, einen stattlichen Kinderchor und den Düsseldorfer Musikverein verstärkt hatte. Das Orchester zählte 120 Künstler. Die Wiedergabe des außerordentlich schwierigen Werkes verdient in jeder Hinsicht hohe Anerkennung. Unter sonstigen Aufführungen in Elberfeld ist eine stilvolle konzertmäßige Darbietung des Barbier von Bagdad von Cornelius seitens der Konzertgesellschaft bemerkenswert. Die Pflege klassischer und moderner Kammermusik hat sich mit gutem Erfolg das neu gegründete Elberfelder Streichquartett zur Aufgabe gestellt. Solisten treten fast nur im Rahmen der Veranstaltungen der Konzertgesellschaft auf, so daß von einem Zuviel an Klavier-, Liederabenden u. dergl. überhaupt nicht mehr die Rede sein kann. (Das ist sehr beachtenswert! Red.) Der neue Direktor des Stadttheaters, *Artur v. Gerlach*, ist erfolgreich bemüht, alles Bewährte aus der älteren und neueren Literatur in angemessener Abwechslung auf den Spielplan zu setzen. *Waltershausens* „Oberst Chabert" interessierte hauptsächlich durch die spannende Handlung des Textbuches, während die Vertonung weniger gefiel. Zugkräftig erwies sich *H. Zöllners* melodienreicher „Ueberfall". Die Aufführung von *Humperdincks* prachtvoller Märchenoper „Hänsel und Gretel" war in musikalischer und szenischer Hinsicht eine Glanzleistung. — Im 2. Konzert der „*Barmer* Konzertgesellschaft" trat der berühmte Liszt-Schüler Professor Emil Sauer mit Solosachen von Liszt, Saint-Saëns und Mendelssohn auf. Der „Barmer Volkschor" machte uns mit P. Scheinpflugs Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare bekannt, die eine altenglische Melodie charakteristisch verwertet. — Der jugendliche ungarische Geiger Emil Telmányi erwies sich als ein Künstler, der eine virtuose Technik und musikalischen Geschmack besitzt. Die Vorträge des Barmer Streich-Quartettes sind zu loben. Die von Hofrat *Otto Ockert* geleitete Barmer Bühne brachte vor kurzem mit fast nur eigenen Kräften den ganzen „Ring". Kapellmeister Robert Reger dirigierte mit sicherer Hand das Orchester und die Solisten, die Regie Franz Heydrichs schuf farbenprächtige und stimmungsvolle Bilder, z. B. die Rheinszenen Siegfrieds. Margarete Kahler lieh der Brünnhilde leidenschaftliche Glut der Darstellung und alle stimmlichen Vorzüge ihres weithin tragenden Organes. Fritz Büttner gelangen vortrefflich die Schmiedelieder. — Der Spielplan bringt in planmäßiger Abwechslung die ernsten und heiteren Werke (Operetten) älterer und neuerer Zeit.

*H. Oehlerking.*

**Halle a. S.** Die Oper, die in unserem Stadttheater eine hervorragende Pflegestätte findet, hat mit Beginn der Saison einige neue Kräfte bekommen: Susanne Stolz, eine stimmlich und darstellerisch sehr befähigte Vertreterin des hochdramatischen Faches, Rudolf Salenius, der Heldentenor, dessen glänzendem Materiale indes noch der feine technische Schliff fehlt, Alfred Fährbach, ein stimmbegabter, musikalisch zuverlässiger und viel zu verwendender lyrischer Tenor, Kapellmeister *Karl Ohnesorg*, ein natürlich empfindender Künstler mit reicher Routine (der, wie berichtet, nach Ablauf der Spielzeit seinen Posten wieder verläßt). So kamen u. a. Vorstellungen von „Tannhäuser", „Götterdämmerung", „Fliegender Holländer", „Margarethe", „Jüdin", „Afrikanerin" (die hier in einer blendend schönen Ausstattung gezeigt wird) zustande, die sich wohl sehen lassen konnten. Auch eine ganz vorzügliche Besetzung der Spieloper — das Gebiet von Kapellmeister *A. Elsmann* — ist zurzeit möglich. „Stella maris", A. Kaisers bühnenwirksame, aber mit groben Effekten arbeitende Oper, fand als Novität Erfolg. — Die Konzertsaison setzte gegen frühere Jahre weniger heftig ein. Hervorragende Genüsse gab es bei *Winderstein*, nicht zuletzt durch die mitwirkenden Solisten (Madame Cahier, Alice Ripper, das russische Trio). Das „Wille-Quartett" brachte als wertvolle örtliche Neuheiten Klavierquintette von W. Berger (op. 95) und Chr. Sinding (op. 5) mit. Auch das illustre Berliner „Klingler-Quartett" kehrt jetzt regelmäßig in Halle ein. In den Symphoniekonzerten des Stadttheaterorchesters bot Kapellmeister Ohnesorg als Novitäten die farbenprächtige Suite „Piemonte" von Sinigaglia und die wirkungsvolle „Lustige Ouvertüre" von Weingartner, die ein Treffer genannt werden muß. Die Rob. Franz-Singakademie (Leitung: Kgl. Musikdir. *A. Rahbens*) widmete ein Konzert dem „kleinen Chorwerke". Es kamen erstmalig Werke von Humperdinck, K. Klanert, Bruch und Wolf zu Gehör. — Der „Lehrer-Gesangverein" wählte zu seinem Dirigenten den Leipziger Chormeister *Max Ludwig*. Es ist nunmehr der vierte Fall, daß sich Hallesche Chöre ihre Dirigenten von auswärts holen. Die „Friedricianer", der leistungsfähigste der studentischen Gesangvereine, wurde früher von Kgl. Musikdir. *Richter* (Eisleben) und dann von *Otto Weinreich* (Leipzig) geleitet. Gegenwärtig steht Professor *Friedr. Brandes* (Leipzig) an der Spitze. Und nun mußte der Lehrer-Gesangverein den gleichen Schritt tun. — Ein „Hallesches Frauenquartett" ist von der Konzertsängerin *Gertrud Pankow-Maybauer* in Halle gegründet worden. Die Vereinigung hat sich schon öfter mit Erfolg in der Oeffentlichkeit hören lassen.

*Paul Klanert.*



Aus dem Reiche der Wunderkinder: Maria und Teresa Milanollo.
(Text siehe S. 221.)

**Meiningen.** Durch den Singverein und die herzogliche Hofkapelle ist in Meiningen unter *Max Regers* Leitung Phil. Wolfrums Weihnachtsmysterium aufgeführt worden und hatte gute Wirkung. Solisten waren: Luise Lobstein-Werz aus Heidelberg, Gertr. Fischer-Maretzki aus Berlin, Hedwig Schick aus Mannheim, G. A. Walter aus Berlin, Karl Weidt aus Heidelberg und Dr. Rolf Lignitz aus Berlin. In einem andern Konzert spielten Generalmusikdirektor Wolfrum aus Heidelberg und Reger zwei Konzerte für zwei Klaviere mit Streichorchester von Bach (C dur und c moll) mit großartigem Erfolge. In demselben Konzerte fand auch Adolf Sandbergers symphonischer Prolog „Riccio" für großes Orchester eine sehr warme Aufnahme. Der Komponist stand am Dirigentenpult. Regers eminente Auslegungskunst kam in der Wiedergabe von Schuberts Unvollendeter, die wohl ihresgleichen suchen dürfte, trefflich zum Ausdruck.

*L.*

**Weimar.** Unser kleines Weimar ist in diesem Jahre wieder reich an Konzerten. Als ganz neue Institution ist die Vereinigung für *zeitgenössische* Tonkunst, gegründet auf die Initiative des Direktors der Musikschule Prof. *Waldemar v. Baußnern* hin, zu nennen, die bereits im Vorjahre vier Konzerte veranstaltet hatte. Das erste diesjährige galt Weimarer Komponisten und brachte Werke von *C. Rorich*, Hermann Keller, Artur Rösel, Elisabeth Urtel und Gustav Lewin; das zweite war den Franzosen gewidmet und vermittelte vor allem den herrlichen Genuß der vollendeten Kunst des Brüsseler Streichquartettes, das je ein Quartett von César Franck und Claude Debussy in unnachahmlicher Weise spielte. Konnten die beiden Quartette das anwesende Publikum erwärmen, seine reichen Schönheiten im einzelnen Verständnis und Aufnahmefähigkeit begegnen, so erregten die von Mme. Drewet aus Paris vortrefflich gespielten Klavierstücke von Debussy ihres mehr improvisatorischen, koloristischen Charakters wegen einiges Befremden und

Kopfschütteln. Volle Häuser erzielten die von der Buchhandlung *Huschke Nachf.* eingerichteten Elitekonzerte, die für verhältnismäßig billiges Entree hervorragende Künstler brachten. In diesen Konzerten sang auch Selma v. Scheidt, die noch immer trotz ihres Abgangs von der Großherzoglichen Bühne der Liebling der Weimarer Kunstgemeinde ist. Bruno Hinze-Reinhold bringt stets etwas Neues mit. Auch die Kirchenkonzerte des Nachfolgers von Landmann, des jetzigen Stadtorganisten *Hermann Keller*, üben nach wie vor eine rege Zugkraft auf das hierfür inklinierende Publikum aus, das in diesem Jahre auf zehn historische Orgelabende gut abonniert hat. Im Mittelpunkt stehen natürlich immer noch die Hoftheater-Abonnementskonzerte unter Leitung von *Peter Raabe*, der uns Symphonien von Mozart, Beethoven, Bruckner und Brahms in würdiger Weise vermittelte. Als Solisten von seltenartiger Eigenart lernten wir den hervorragenden Berliner Kontrabassisten Goedicke kennen. Das Hoftheater brachte den „Rosenkavalier" als Erstaufführung, eine dieser Vorstellungen hatte die Ehre der Anwesenheit von Richard Strauß. Ganz Hervorragendes leistete in diesen Aufführungen das Orchester, so daß die geradezu wundervolle Schlußszene des ersten Aktes mit ihrem lyrischen Stimmungsreichtum zu einer Quelle ungetrübten, reinsten Genusses wurde. An Neuheiten für Weimar ist uns von der Intendantur Schattmanns „Des Teufels Pergament", Richard Straußens „Ariadne auf Naxos" und Pfitzners „Armer Heinrich" angekündigt. Die Großherzogliche Musikschule, die im Vorjahre zehn historische Klavierabende mit großem künstlerischem Erfolg veranstaltete, hat in diesem Jahre mit einem Zyklus für historische Kammermusikabende begonnen, die allseitig starkem Interesse begegnen. *Gustav Lewin.*

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— Am Karlsruher Hoftheater sind als Uraufführungen herausgekommen: „Zuleima", Oper in einem Akt, Musik von *Heinrich Bienstock*, ferner „Der fahrendt Schüler im Paradeis", Fastnachtsspiel nach Hans Sachs, in Musik gesetzt von *Fritz Koennecke*. Beide Werke erfreuten sich einer herzlichen Aufnahme. Bericht folgt. *F. Sch.*

— „Die Pest" nennt sich ein Einakter nach Jacobsens Novelle „Die Pest in Bergamo" des Komponisten *H. G. Noren*.

— *Alfred Kaiser*, der Komponist von „Stella maris" und „Theodor Körner", ist mit einem neuen Stück beschäftigt, und zwar mit einem musikalischen Konversationsstück. Als Vorwurf dient ihm das Schauspiel von Johannes Tralow „Peter Fehrs Modelle". (Hoffentlich gibt's auch eine künstlerische Steigerung!)

— Das Stadttheater von Landshut a. d. Isar hat den Versuch gemacht, *Hector Berlioz'* „Szenen zu Goethes Faust" (erster Teil), die bisher nur im Konzertsaal erklangen, für die Bühne zu verwerten. Die Einrichtung und Bearbeitung stammen von Kapellmeister *Adler*, der auch im Interesse der einheitlichen Gestaltung einzelne Teile aus der Kantate „Fausts Verdammung" mitbenutzte. Mit Spohrs Faustouvertüre" wurde der Abend eingeleitet und nach der Hexenküche die Wagnersche „Faust-Ouvertüre" eingeschaltet. Wie dies musikalische Ragout gewirkt haben mag? Uebrigens hat der „Faust" von Hector Berlioz in einer Bühneneinrichtung von *Günsbourg* bereits das Licht der Rampen erblickt.

— In Tilsit hat der Oratorienverein unter Leitung seines Dirigenten, Königl. Musikdirektors *Wolff*, an drei aufeinanderfolgenden Abenden das Märchenspiel „Hänsel und Gretel" von E. Humperdinck mit ausschließlich eigenen Vereinskräften bühnengemäß unter allgemeiner Teilnahme aufgeführt.

— Eine friesische Operette ist, wie die „Kieler Zeitung" mitteilt, von dem friesischen anarcho-sozialistischen Bauernabgeordneten G. L. van der Zwaag verfaßt worden. Die Arbeit, das erste größere Musikwerk der Friesen, führt den Titel „Dochs torjuchte koma" („Doch zurecht gekommen"). Herr van der Zwaag hat sowohl das Libretto wie die Musik geschrieben. — Mußte das „erste" größere Musikwerk" dieses prächtigen Volksstammes gerade eine Operette sein? Hoffentlich handelt es sich mehr um eine volkstümlich-komische Oper.

— Das „Richard-Wagner-Gedenkjahr" wird in Prag durch einen zehn Abende umfassenden Wagner-Zyklus im Neuen Deutschen Theater gefeiert. — Im Nationaltheater fand aus diesem Anlasse die Erstaufführung von „Tristan und Isolde" in tschechischer Sprache statt. Darüber wird noch zu referieren sein. Dr. *St.*

— Bei der 25. Aufführung von *Wilhelm Kienzls* Oper „Der Kuhreigen" im Grazer Opernhause ist der Tondichter, der sein Werk persönlich vorführte, von seinen Landsleuten mit reichen Ehren bedacht worden. *—ch.*

— In Wien hat Ilka Nestor-Däubler eine Operndichtung „Judith" von *Richard Brauer* vor geladenen Gästen vorgelesen. Der Komponist ist ein junger Wiener, *Alfred Szamek*, ein Schüler Regers.

— Das lyrische Volksdrama „La Glu" von dem Franzosen *Gabriel Dupont* hat an der Genfer Oper seine Uraufführung erlebt. Das Libretto stammt von Henri Cain.

— „Carmosine", eine neue Oper von *Février*, dem Komponisten der „Monna Vanna", hat in der Volksoper der Gaîté zu Paris die Uraufführung erlebt. Mussets Drama haben die Textdichter Cain und Payen bearbeitet.

— Unter der Spitzmarke „Parsifal um Mitternacht" melden die Zeitungen aus Brüssel: Die Direktoren der Brüsseler Monnaie-Oper haben den Ehrgeiz, als allererste unter ihren französischen Kollegen den „Parsifal" aufzuführen. Sie werden deswegen am 1. Januar 1914 die Mitternachtsstunde austönen lassen, und am 2. Januar um ein Viertel ein Uhr morgens sollen die ersten Takte des Weihespiels erklingen. Als Parsifal ist Heinrich Hensel eingeladen, der Heldentenor der Hamburger Oper. Er singt seine Rolle in französischer Sprache. — Wenn wir doch erst zwei Jahre weiter wären!

— In Mailand ist Webers „Oberon", 87 Jahre nach seiner Entstehung, zum ersten Male in Italien auf der Bühne gegeben worden. Die Oper wurde im Scalatheater in prächtiger Ausstattung aufgeführt; das stürmische Meer im zweiten Akte gefiel dem Publikum so sehr, daß sich der Maschinenmeister Ansaldo an der Rampe zeigen mußte.

— Die Bearbeitung des „Cyrano de Bergerac" zu einer Oper, die in der Metropolitan-Oper in New York zur Aufführung kommen soll, hat Edmond Rostand zu einem lebhaften Protest veranlaßt. Er könne leider die Aufführung nicht mehr verhindern, da er versäumt habe, das Copyright für Amerika zu nehmen. Kein französischer Schriftsteller dürfe in der Zukunft diese Formalität unterlassen. Der Text sei furchtbar verunstaltet. (Die Tantiemen aus der amerikanischen Aufführung will Rostand aber doch in Empfang nehmen, jedoch soll daraus, wie die „Frankf. Ztg." berichtet, noch nicht eine Einwilligung in die Aufführung hergeleitet werden dürfen.)

*

— Ueber das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1913 in Jena (5.—8. Juni) lesen wir in Tagesblättern: Den Hauptteil der Konzerte wird die Großherzogliche Hofkapelle von Weimar übernehmen. Ueber das musikalische Programm sind vorläufig Einzelheiten noch nicht anzugeben, doch ist beschlossen, ein Kirchenkonzert, ein Kammermusikkonzert und zwei Orchesterkonzerte zu veranstalten. Nach Prüfung der neu aufzuführenden Werke können erst die einzelnen Stücke bekannt gegeben werden. Für eine Festschrift, die in Aussicht genommen worden ist und die das Jenaer Musikleben in früheren Jahrhunderten schildern soll, werden Beiträge zur Geschichte der musikalischen Körperschaften Jenas, des Collegium musicum, der alten Kantoren und Organisten, sowie der akademischen Konzerte gesammelt. Die Leitung des Ganzen liegt in den Händen von Geheimrat Professor Dr. Stinzing.

— Das *Meininger Musikfest* (vom 1.—3. April) hat folgendes Programm: 1. Kammermusikkonzert: Trio (B dur), Schubert; Liebeslieder, Joh. Brahms; Sonate (B dur) für Klarinette und Pianoforte, Reger; Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven für zwei Pianoforte zu vier Händen, Reger. 1. Orchesterkonzert: Suite (D dur) für Orchester, J. S. Bach; Konzert im alten Stil für Orchester, Reger; Arie für Sopran, Mozart; IV. Symphonie, A. Bruckner. 2. Orchesterkonzert (Chorkonzert): Alt-Rhapsodie, Joh. Brahms; „Die Nonnen", Reger; 9. Symphonie, Beethoven. 2. Kammermusikkonzert: Streichquartett, J. Haydn; Lieder, H. Wolf; Horntrio, Joh. Brahms; Lieder, Reger; Streichquartett (Es dur), Reger. 3. Orchesterkonzert: C moll-Symphonie, Joh. Brahms; Violinkonzert, Beethoven; Hiller-variationen, Reger.

— Die Berliner „Singakademie" ist von einigen großen Musikgesellschaften Italiens eingeladen worden, unter Leitung ihres Direktors Prof. *Georg Schumann* in Rom, Mailand, Turin und Bologna Konzerte zu geben. Der Wunsch wurde ausgesprochen, die Singakademie möge in diesen Städten Joh. Seb. Bachs „Matthäus-Passion" und Joh. Brahms' „Deutsches Requiem" zur Aufführung bringen. Die Singakademie gedenkt der Einladung Folge zu geben.

— Im ersten Konzert des Vereins für musikalische Erstaufführungen in Hamburg ist *Oskar Frieds* „Trunkenes Lied" unter Leitung des Komponisten aufgeführt worden. Ferner kam eine Fantasie für Violine und Orchester von *Jos. Suk* und unter Leitung Prof. Spengels *Jul. Weismanns* Kantate „Macht hoch die Tür" zur Aufführung.

— Eine im Auftrage der Königl. Akademie der Künste zu Berlin für das Regierungsjubiläum des deutschen Kaisers komponierte Festkantate für gemischten Chor und Orchester von *Hugo Kaun* hat in Berlin die Uraufführung erlebt.

— In München hat ein vom „Neuen Verein" veranstalteter, ausschließlich den Kompositionen von *August Reuß* gewidmeter Abend zwei Uraufführungen gebracht: eine Sonate für Geige und Klavier (op. 26) und ein Trio für Klavier, Geige und Violoncell (op. 30).

— Im Dresdner Männergesangverein hat anläßlich des 60. Geburtstages des Komponisten — 26. Februar 1913 —

„An der Wolga", ein Zyklus für Männerchor mit Klavierbegleitung unter Benutzung russischer Volks- und Zigeunerweisen bearbeitet von Hugo Jüngst, die Uraufführung erlebt. Die Liederworte und verbindende Dichtung sind von Richard Stecher.

— Der „Akademische Chor" in Jena hat unter Fritz Steins Leitung „Hyperion" (Fr. Hölderlin) für Bariton, gemischten Chor und Orchester op. 32 von *Richard Wetz* aufgeführt.

— *Kurt Strieglers* neues Chorwerk „Elfenried" für Männerchor, Sopran- und Baritonsolo mit Orchester (op. 11 — Verlag J. Günther, Dresden) hat in Halle a. S. durch die studentische Sängerschaft *„Friedericiana"* (Leitung: Universitätsmusikdirektor Prof. *Friedrich Brandes*) die erfolgreiche Uraufführung erlebt. Dem jungen Dresdner Komponisten ist mit seiner Ballade ein wirkungsvolles, ausgezeichnet klingendes Werk gelungen. *P. Kl.*

— Die drei „Gießener Musiktage" haben unter Mitwirkung der Meininger Hofkapelle stattgefunden. Das erste Konzert brachte unter Max Regers Leitung die „Nonnen", die romantische Suite Regers und Bruckners dritte Symphonie. Im zweiten Konzert in der Stadtkirche wurde unter Prof. Trautmanns Direktion Beethovens Missa solemnis aufgeführt. Solistisch waren Frau E. Tester (Stuttgart), Frau Werner-Jensen (Berlin), Herr Wormsbächer (Hamburg), Herr Schwendy (Berlin), Konzertmeister Treichler (Meiningen) beteiligt. Der „Akademische Chor" hatte die Chorausführungen.

— Hebbels „Requiem" („Seele, vergiß sie nicht, Seele vergiß nicht die Toten") für achtstimmigen Chor, vertont von *Sigm. v. Hausegger*, wird für Erfurt angekündigt. Das stimmungsvolle, aber sehr schwierige Werk ist bisher nur in Zürich, München, Basel und Wien aufgeführt worden.

— Von *Heinrich Zöllners* „Symphonie in F", op. 100, haben nunmehr auch in Bonn und Davos erfolgreiche Aufführungen stattgefunden.

— In Oldenburg hat die Quartettvereinigung der Kammermusiker Düsterbehn, Herbst, Möckel und Kufferath mit Prof. Bromberger aus Bremen am Flügel ein e moll-Quintett zur Uraufführung gebracht, das eine einheimische Künstlerin, *Anna Hegeler*, zur Autorin hat. Die junge Komponistin, von der auch die Musikbeilage der „N. M.-Z." bereits Proben ihres Könnens gebracht hat, zeigt sich darin als erfolgreiche Schillings-Schülerin. Sie beherrscht die moderne Form, ist nicht unoriginell in der Erfindung der Themen und schreibt flüssig, schwungvoll, ohne je in weibliche Gefühlsbreiten zu geraten.

— In Hagen i. W. ist im vierten Symphoniekonzert unter *Laugs* als Novität die Achte Symphonie des ungarischen Komponisten *Emmanuel Moor* nach dem Manuskript aufgeführt worden. Die Themen sind originell und großzügig, die Instrumentation vortrefflich; die Bearbeitung der Themen dagegen oberflächlich. Der mitwirkende Geiger Pollak (Genf) hatte mit einer Rhapsodie desselben Komponisten und des A dur-Violinkonzertes von Mozart berechtigten Erfolg. *—n.*

— Aus Paris wird uns geschrieben, daß die belgische Pianistin *Suzanne Godenne* in den Concerts Sechiari mit dem Es dur-Konzert von Liszt, und tags darauf mit einem Klavierabend in der Salle Erard einmütigen Erfolg hatte.

— Von sensationellen Erfolgen der Pianistin *Elly Ney* wird aus Petersburg berichtet. Das Publikum war selbst mit neun Zugaben nicht zufriedenzustellen.



## KUNST UND KÜNSTLER

— *Aus dem Reiche der Wunderkinder.* Mit der Abbildung der Schwestern *Maria* und *Teresa Milanollo* (S. 219) bringen wir unsern Lesern heute ein interessantes Dokument, dessen kulturhistorischer Wert noch durch einen zeitgenössischen Bericht (aus dem Jahre 1843) erhöht wird. Wir entnehmen ihm einige Stellen. Wie die geigenden Wunderkinder seinerzeit bei ihrem Auftreten gewirkt haben müssen, ist aus folgendem stilistischem Ergusse zu ersehen. Der poetische Kritiker läßt sich also vernehmen: Teresa und Maria Milanollo, zwei Schwäne aus Hesperiens Gefilden, zwei helle Sterne am gestirnreichen musikalischen Himmel! Wem das moderne Virtuosentum noch nicht allen Glauben an die Kunst verleidet und wer sich demzufolge noch nicht geneigt fühlt, alle Begeisterung eines falschen Enthusiasmus und extatischer Ueberreiztheit zu beschuldigen, der wird die obige Bezeichnung nicht „allzumetaphorisch" schelten. Mit vollem Rechte läßt sich hier dem heutzutage leider so oft mißbrauchten Ausdrucke: „W u n d e r k i n d e r" seine volle Bedeutung vindizieren; denn wer in einem Alter von noch nicht 15 und im kaum vollendeten 9. Lebensjahre, wie Teresa und Maria, mit seinem außerordentlichen Violinspiele in halb Europa bereits Triumphe gefeiert, wer in Frankreich und England, in Belgien, am Rhein und der Donau, des eigenen Vaterlandes, Italiens, gar nicht zu gedenken, gleiche Bewunderung erregt, wem Paris, London und Wien, Städte, wo ein Paganini, Ernst, Beriot, Vieuxtemps ihr himmlisches Saitenspiel tönen lassen, Kränze gereicht: der kann doch keine bloße Sternschnuppe sein, an den hat die allerdings so oft ge- und verblendete, so oft von Modetorheit und falscher Sentimentalität zu abergläubischem Kultus hingerissene Welt ihr begeistertes Lob nicht eitel verschwendet. Teresa und Maria Milanollo tragen den göttlichen Funken des Genies im tiefsten Innern. Hat man Teresas Spiele gelauscht, hat man, empfänglichen Ohrs und noch empfänglicheren Herzens, ihrer Viole bald die wehmütigste, tiefster Innerlichkeit entspringende Elegie entquillen, bald, wie eine Fata Morgana, mit zauberischen Lichtern, im magischen Helldunkel, im phantastischen Regenbogengewande oder im silbernen Mondenglanze die lieblichste Romantik entschweben, oder eine heilige, begeisterte und begeisternde Ode entrauschen gehört; hat man jetzt auf den sanft und mild dahinrinnenden Wellen ihres schmelzenden, mit dem ausgebildetsten Ligato über Untiefen unvermerkt hinwallenden Adagio die Seele fortgleiten lassen, oder ist man auf den Schwingen ihres raschen und kühnen Allegro aufgeflogen, mit Doppelgriff und Passage sich hebend und senkend, von Wolke zu Wolke sich auf- und niederschwingend und endlich in reiner Aetherhöhe auf Goldfittichen flötender Flageolettöne sich wiegend, so wird man es an der eigenen Entzückung gewahr, es sei kein bloßer verdunstender Sinnenrausch gewesen, dem man sich überlassen, es war Kunst, schöne, wahre Kunst in ihrer herrlichsten Offenbarung, der man gelauscht, und die Mythe von Orpheus und Amphion ist dem Fühlenden nicht mehr eitles Mährchen. Schon in der Wiege hat Teresa den Kuß des Genius empfangen; man sieht sein himmlisch Siegel auf ihrer Stirn erglänzen, seinen Strahl in ihrem Auge leuchten, seinem Hauche ist lautere, kastalische Poesie in Teresas Seele entströmt, denn lautere Poesie tönt aus ihrer Violine wieder usw. — Ja, die früheren Kritiker konnten schreiben! Sehr zeitgemäß mutet folgender Passus an: Nach Vollendung einer großen Kunstreise kamen die Schwestern, in einer bereits ziemlich vorgerückten Konzertsaison, auch nach Wien. Eine Unzahl von Virtuosen — hierunter auch der gefeierte Vieuxtemps — hatte mit abwechselndem Glücke debütiert; man war im wahren Sinne des Wortes k o n z e r t m ü d e (!). Da erschienen die Milanollos und schon nach dem ersten Auftreten war ihr Sieg entschieden; neun Konzerte in rascher Folge und mit, seit Paganini und Liszt, kaum wieder erlebtem Erfolg sind Zeuge dessen. Von Wien wurden Ausflüge nach Brünn und Pesth unternommen. Ueberall folgte den Schwestern entschiedene Bewunderung. — Und weiter heißt es: Es ist ein eigener reizender Anblick, die beiden Wunderkinder im einfachen weißen Gewande auf der tribünenartigen Erhöhung in Mitte des Konzertsaales, oder auf dem Theaterpodium, ohne Scheu und Furcht, aber doch höchst kindlich-bescheiden und sinnig blickend stehen zu sehen, dem unscheinbaren Instrumente zauberische Töne entlockend. — Nun, über den Reiz des Anblicks werden unsere modernen Fräulein etwas anderer Meinung sein. Man denke sich heute eine Geigerin in diesem Kostüm! Und wir glauben auch, daß die Milanollos in unserer Zeit kaum die musikalische Welt in Aufruhr versetzen würden, wie damals. Wir haben heute genug Wunderkinder, und das Können der jungen Virtuosengeneration steht auf außerordentlicher Höhe, ohne daß die Kritik sich zu „metaphorischen" Aussprüchen genannter Art veranlaßt sähe!

— *Bevorstehender Beitritt Ungarns zur Berner Konvention.* Im ungarischen Ministerium ist ein Gesetzentwurf für den Beitritt Ungarns zur Berner Konvention zum Schutze des geistigen Eigentums fertiggestellt. Es soll versucht werden, die Vorlage noch in diesem Frühjahr dem Abgeordnetenhause zu unterbreiten. Die Angelegenheit hat eine neue Anregung dadurch erhalten, daß eine Deputation ungarischer Buchhändler und Verleger dem Justizminister eine Denkschrift über den Anschluß Ungarns an die Konvention überreicht hat. Die Verleger erklären sich darin bereit, die finanziellen Opfer, die ihnen der Anschluß an die Konvention auferlegen würde, auf sich zu nehmen. Sie legen den größten Wert darauf, daß bis zu dem in den ersten Tagen des Monats Juni dieses Jahres in Budapest tagenden Internationalen Verlegerkongreß der Anschluß bereits vollzogen ist.

— *Städtische Musikpflege.* Das philharmonische Orchester in *Koblenz* geht am 1. Oktober in städtische Verwaltung über. Der bisherige Dirigent *W. Blume* ist zum städtischen Kapellmeister ernannt worden.

— *Musikwissenschaftliches.* Zu unserer Notiz in Heft 9 wird uns aus *Prag* noch geschrieben: Das österreichische Ministerium für Kultus und Unterricht hat an der Prager Deutschen Universität ein Musikhistorisches Institut errichtet. Nur die Wiener Universität besitzt noch solch eine wissenschaftliche Anstalt unter Prof. Dr. Guido Adler. In Deutschland sind musikwissenschaftliche Universitätsinstitute in

Berlin unter Geheimrat Prof. Dr. H. Kretzschmar und in Leipzig unter Prof. Dr. H. Riemann. Der Direktor des Prager Deutschen Institutes ist naturgemäß der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Deutschen Universität Prof. *Rietsch*. *St.*

— *Von den Konservatorien.* Die Städtische Musikschule in Nürnberg hat ein neues Fach in das Bereich ihres Unterrichtes aufgenommen: Vorlesungen über Gesangsmethodik, woran sie anerkennenswerterweise auch außerhalb der Schule Stehende, musikalisch Vorgebildete teilnehmen läßt. Diese Vorlesungen über Gesangsmethodik wird der eben als Lehrer des Sologesangs für die Schule neugewonnene Herr Peter Gras abhalten. *S. F.* — Aus *Tokio* wird berichtet: Nach 15jähriger Tätigkeit an der hiesigen Musikakademie hat Prof. *Junker* seinen Abschied genommen und die Reise in die Heimat angetreten. Er hatte die Leitung der Akademie unter den schwierigsten Verhältnissen übernommen und es ist ihm trotzdem gelungen, große Erfolge zu erzielen.

— *Würzburger Fortbildungskurse für Schulgesanglehrer.* Der diesjährige Osterkursus findet am 25. und 26. März statt. Kursorische Einführung in die Grundlage einer naturgemäßen Schulgesangpädagogik, in den Bau des Eitzschen Tonwortsystems, in Theorie und Praxis des Tonwortverfahrens, Schülervorführungen, praktische Lösung musikalisch-akustischer Probleme am Eitzschen Reinharmonium. Die Würzburger Kurse bilden den Mittelpunkt der Tonwortbewegung. Der Sommerkurs 1912 war von 112 Teilnehmern aus Deutschland, Oesterreich, Ungarn und der Schweiz besucht; 60 Herren waren von Ministerien, Regierungen und Städten abgeordnet. Der Osterkursus dient mehr der allgemeinen Orientierung, der Sommerkursus (21. mit 25. Juli) der allseitigen Behandlung des Gegenstandes. Definitive Anmeldung zum Osterkursus bis spätestens 10. März. Nähere Auskunft durch den Kursleiter Raimund Heuler, Würzburg, Harfenstraße 2.

— *Musikerheim.* In *Baden* bei Wien ist ein Musikererholungsheim, das zum Aufenthalt für 40 Musiker mit Angehörigen berechnet ist, im Bau vollendet worden und wird im März anläßlich der Tagung des österreichischen Musikerverbandes feierlich eröffnet werden.

— *Denkmalpflege.* In Bad Ischl, der Stätte, an der Johannes Brahms lange Jahre gewirkt und gelebt hat, soll ein Denkmal für den Komponisten errichtet werden, für das der Entwurf des bekannten Berliner Bildhauers Reinhold Felderhoff in Aussicht genommen ist.

— *Ausschreibung.* Die Königl. Akademie der Künste zu Berlin schreibt eine Bewerbung für die Siegfried-Ochs-Stiftung aus. Die Stiftung gewährt im Bedarfsfalle Beihilfen an ausgebildete, selbständig wirkende deutsche Musiker (Komponisten, Dirigenten, Sänger und Instrumentalisten). Zu diesem Zwecke wird ein Teil der Zinseinkünfte der Stiftung verwendet, der für das Jahr 1913 auf 450 M. festgesetzt ist.

* * *

## Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Prof. *Emil Sauer* ist bei einem Hofkonzerte im Dresdner Königl. Schloß vom König von Sachsen durch Verleihung des Offizierkreuzes des Albrechtsordens ausgezeichnet worden. — Eine besondere Auszeichnung ist dem Inhaber der Hofpianofortefabrik Pfeiffer in Stuttgart, Kommerzienrat *Carl A. Pfeiffer*, zuteil geworden, indem er zum lebenslänglichen Mitgliede des Ausschusses vom „Deutschen Museum" in *München* gewählt wurde: Die Ernennungsurkunde trägt folgende Inschrift: Wir beurkunden hierdurch, daß Herr Kommerzienrat Carl A. Pfeiffer, Stuttgart, zum lebenslänglichen Mitgliede unseres Ausschusses gewählt wurde, um in enger und dauernder Verbindung mit der Leitung unseres Museums mitzuwirken, daß die Entwicklung der Naturwissenschaft und Technik aller Zeiten und Länder dem ganzen Volke zur Kenntnis gebracht und das Andenken an die hervorragenden Forscher und Techniker der Nachwelt dauernd erhalten werde. (Unterschriften.) — Der Pianist *Adolf Benzinger* in Stuttgart ist zum Professor ernannt worden; *Meta Distel* zur Kgl. Kammersängerin; *Frida Buſé* (Harfenistin der Hofkapelle) zur Kammermusikerin; *Vilma Mayer* zur Hoftheaterpianistin.

— Das Hoftheater in Darmstadt hat als Kapellmeister und Leiter der Hofmusik *Paul Ottenheimer* aus Wien verpflichtet. Er war früher in Nürnberg und am Prager Stadttheater tätig.

— In *Dresden* ist eine der frühesten Wagner-Sängerinnen, Frau Prof. *Fürstenau*, 87 Jahre alt, gestorben. Sie war in jungen Jahren Mitglied der Dresdner Hofoper und übernahm auf Wunsch Wagners 1845 die Partie des Hirtenknaben in den ersten „Tannhäuser"-Aufführungen.

— Der bekannte Musikpädagoge *Gustav Borchers* ist im Alter von 47 Jahren in Leipzig gestorben. Borchers war aus dem Braunschweigischen gebürtig und seit 1902 Kantor an der Leipziger Peterskirche.

— Wie nach Schluß der Redaktion gemeldet wird, ist *Felix Draeseke* in Dresden gestorben.

---

## BESPRECHUNGEN

**Sigfr. Karg-Elert.** Freibearbeitungen nach dem englischen Choral *„Näher, mein Gott, zu dir"*. A. Als geistliches Lied für mittlere Stimme mit Klavier oder Harmonium. 1 M. B. Dasselbe für tiefe Stimme mit derselben Begleitung. 1 M. Als Choralimprovisation C. für Orgel (1.80 M.), D. für Druckluft-Harmonium (1.50 M.), E. für einfaches Harmonium (1.50 M.). — op. 81: Kanzone, Originalkomposition mit motivischer Benützung derselben Hymne für Chor, Solostimmen mit obligater Flöte (Violine) und Orgel oder Orchester. Kompl. 3.80 M. (Orchesterpartitur und Stimmen leihweise). *Carl Simon Musikverlag in Berlin.* — Der Komponist schrieb diese Musik zum Gedächtnis an die Titanic-Katastrophe am 15. April 1912, bei der die tapfere Schiffkapelle die englische Weise „Nearer, my God, to Thee" spielte. Die eigenartige Tonsprache des rührigen Künstlers zu verstehen ist nicht leicht. Die schulprofessorale Weisheit vermag ihren grammatikalischen Freiheiten, die eine Lossagung von den Darstellungsprinzipien der Klassizität bedeuten, am allerwenigsten beizukommen. Nimmt man aber die Bearbeitungen als Improvisationen eines von einer glutvollen Phantasie beherrschten Talents, dann ist man gern zu einer Anerkennung bereit. Die äußere und innere Furchtbarkeit der Situation schildert der Komponist z. B. mit monströsen Klängen, wie:




Das sind nur einige Pröbchen aus einer langen Kette von Eigentümlichkeiten. Jedenfalls hat diese Kunst den Vorzug des Originellen und wird darum auch ihre Verehrer finden. *-ch.*

**Scalero,** *op. 19: 6 romantische Studien für Klavier.* Breitkopf & Härtel. 2 M. Die hübschen, weder neuartigen, noch bedeutenden, aber immerhin tüchtigen Stücke sind mehr Träumereien am Klavier oder Vortragsstücke und verfolgen (abgesehen von No. 1: „Quelle", einer Trillerübung) kaum ausschließlich technische Zwecke. Das kräftigste Stück ist die Ballade No. 6.

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 11 bringt diesmal zwei Lieder. „Die Häßliche" von *August Stradal*, unserem geschätzten Mitarbeiter, ist ein ausgezeichnetes Lied. Stradal hat hier mit ganz einfachen Mitteln den dichterischen Inhalt in eigenartig-spannender Weise in Musik umgesetzt. Es liegt etwas Erregendes in diesem langsamen Walzertempo, das von packender Wirkung ist. Wie ein schmerzlicher Aufschrei klingt es aus diesem Heidideldei und den folgenden Oktaven der Klavierbegleitung. Und zur leidenschaftlich-verhaltenen Melodie tönen die Baßquinten wie der Schritt des unerbittlichen Schicksals; leise erstirbt die schmerzliche Klage. In diesem Liede steckt echte poetische Empfindung. Der Text stammt aus den wertvollen Gedichten einer früh Vollendeten. — Ebenfalls mit einfachen Mitteln formte *Wilhelm Schwarz*, Musikdirektor in Bielefeld, den wir unseren Lesern hiermit vorstellen, sein „Märchen". Das Lied ist innig empfunden und das Wehmütige der Stimmung, die Resignation des beginnenden Lebensabends, überzeugend zum Ausdruck gebracht. Das Melodiöse des Liedes wird noch besonders willkommen sein.

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 22. Februar, Ausgabe dieses Heftes am 6. März, des nächsten Heftes am 20. März.**



Richard Strauss.

Neue Musik-Zeitung
Kunstbeilage.

Hofphotograph Andersen, Stuttgart.

# NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark. | 1913 Heft 12

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.


**Inhalt:** 

## Die Psychologie der musikalischen Uebung.

**Von Dr. med. SEMI MEYER (Danzig).**

### 13. Uebung und Gewöhnung[1].

UNSER Musiksystem beruht auf der Heraushebung von begrenzten Schritten aus einer unendlichen Anzahl gegebener und erzeugbarer Gebilde, die stetig ineinander übergehend ein Material stellen, dessen Ordnung offensichtlich einem Prinzip unterliegen muß, das nur aus der Tätigkeitsform unseres geistigen Zusammenhangs hervorgegangen sein kann. Das Material selbst, wie es zunächst im Bewußtsein als Empfindung erscheint, zeigt nichts von einer Ordnung, als daß die Reihe eine gerade und einlinige ist, in die alle Einordnungen, die etwa zu gewinnen sind, sich leicht eintragen.

Einer solchen unendlichen Mannigfaltigkeit gegenüber wie die erzeugbare Tonreihe ist der menschliche Geist darauf angewiesen, irgendwo aufs Geratewohl hineinzugreifen und von einem beliebig gewählten Punkte aus vor- und rückschreitend die Reihe zu zerlegen. Wir folgen der Unendlichkeit nur dadurch, daß wir Stufen bilden, die vergleichbar sind. Wie die gewonnenen Größen sich zu den reizbildenden physikalischen Vorgängen verhalten, bleibt eine Frage der theoretischen Wissenschaft. Das lebendige Bewußtseinsgebilde der Tonwelt, das wir unmittelbar als Wirklichkeit erfassen, wird selbst durch eine Gliederung zum Material einer die Formen benutzenden Geistesbildung, und es bedarf erst eines weiten Weges wissenschaftlicher Bearbeitung der Tatsachen, um das Verhältnis der gegebenen geistigen Erscheinungen und der physikalischen Vorgänge im richtigen Lichte zu sehen. Hat doch der Gedanke, daß es draußen in der Welt der sich stoßenden Atome keine Töne gibt, sogar für manchen gar nicht Ungebildeten heute noch, wo er zu einem Eckstein wissenschaftlichen Denkens geworden ist, etwas Gewaltsames an sich oder gar etwas Unheimliches.

Nun steht allerdings das System der Töne zu dem der Luftwellen in einem sehr einfachen mathematisch ausdrückbaren Verhältnis, und daß mit diesem das System der Tonverbände gegeben sei, war zunächst naheliegend genug, um darauf gründlich verfehlte Vorstellungen zu gründen. Das Altertum hat bekanntlich ganz groteske Ideen über die Bedeutung der Zahl aus den Verhältnissen der Tonschritte zu den Wellenlängen entwickelt. Wir zählen weder unmittelbar, noch auf Umwegen beim Hören, und aus einem geistigen Gesetz allein muß der Aufbau der Tonverbände so zu erklären sein, daß der Zusammenfall mit den Gesetzlichkeiten des Reizmaterials sich als Ergebnis mit einstellt.

Das geistige Leben ist in all seinen Aeußerungen gestellt auf Vergleichung und Gegenüberstellung, und ohne einen Anhaltspunkt selbst zu gewinnen für eine vergleichende Urteilsbildung würde es den Erscheinungen, die das Material seiner Arbeit hergeben, ratlos gegenüberstehen. Ein unvergleichbarer, ganz für sich stehender Reiz wäre für unser Bewußtsein ein unhandliches Material, wir sind überall auf Vergleichung angewiesen und ein Urteil ist überhaupt nichts als ein Vergleich. So fassen wir auf unserm Gebiete Tonstärken nur vergleichend auf und eröffnen damit der Einstellung durch Gewöhnung ein weites Feld. Ebenso gewöhnen wir uns an Klangfarben, wir haben den toten Klavierton durch Gewohnheit so weit vergessen gelernt, daß dem Instrument gar der Kampf mit dem Orchester zugemutet wird, wozu es an sich nicht die geringste Eignung mitbringt. Der Gewöhnte stößt sich nicht daran, wer nur selten ein Klavierkonzert hört, wird bei den ersten Tönen, die zwischen der Pracht der Orchesterklangfarben sich Gehör zu schaffen versuchen, jedesmal von neuem erstaunen über die Armut des Klanges. Aber bald stellt sich unsere Aufmerksamkeit anders ein und von der gegebenen Grundlage aus vergleichend erfreuen wir uns an dem, was der Spieler aus dem spröden Stoff herausholt. Wären wir nicht auf Vergleich eingerichtet und imstande uns jedesmal neu einzustellen, so würde neben dem Glanz einer Meistergeige von Meisterhand gespielt, alles, was uns an Klang geboten wird, für immer verblassen und wir würden an Genußfähigkeit erheblich einbüßen.

Ein Ton unterscheidet sich vom andern allerdings nicht in vergleichbarer Weise wie Tonstärken und Klangreichtum. Und doch gilt, wenn auch den Verhältnissen entsprechend umgedeutet, auch hier ein Gesetz der Vergleichung, eine absolute Größe kann es in der unendlichen Mannigfaltigkeit nicht geben. Nun hebt aber die Musik aus den an sich wiederum unendlichen Tonentfernungen eine Anzahl als allein brauchbar heraus und die Frage, worauf die Auswahl beruht, ist heute noch eine ungelöste. Wir wissen nur das eine, daß die Schritte im Zusammenklang Einheiten zu bilden befähigt sind, die sich zu wohllautenden Gebilden verbinden, wir kennen aber die eigentliche Ursache dieses

[1] Hiemit schließt die Artikelserie, deren einzelne Aufsätze, jeder in sich abgeschlossen und vollendet, außergewöhnliches Interesse hervorgerufen haben. Die Aufsätze können vom Verlag *Carl Grüninger in Stuttgart* nachbezogen werden. *Red.*

Wohllauts nicht mit Bestimmtheit, vielmehr herrscht darüber tiefgehender Zwiespalt unter den Forschern.

Wie weit die Uebung und mit ihr die Gewöhnung bei der Schaffung der eigentümlichen gegenseitigen Verhältnisse beteiligt sein mag, das sei zum Schlusse unserer Ausführungen noch untersucht, um die ungeheure Bedeutung des Vorgangs für den ganzen geistigen Zusammenhang noch voll ins Licht zu rücken. Es sei aber bemerkt, daß das Vorgetragene nicht Gemeingut der Wissenschaft, sondern eine dem Stand der Frage entsprechend mit aller Zurückhaltung aufgestellte Vermutung ist, die nur die strittigen Fragen von einem neuen Gesichtspunkt zu beleuchten das Verdienst in Anspruch nehmen will.

Wir vernehmen niemals einen reinen Ton. Solche zu erzeugen ist erst in neuester Zeit eigens darauf gerichteten wissenschaftlichen Bestrebungen einigermaßen gelungen. Alles was an unser Ohr schlägt und was musikalisch brauchbar ist, sind Geräusche und Klänge. Das sind höchst verwickelt zusammengesetzte Gebilde, die sich weiter in mannigfacher Weise miteinander verbinden, um in ihren Verschmelzungen die ganze bunte Welt, die wir hören, aufzubauen. Aus den Geräuschen, die in der Sprache für eine Geistesschöpfung ihre Verwendung gefunden haben, sind infolge des schnellen Wechsels und der Kompliziertheit der Zusammensetzung einzelne Töne nur ausnahmsweise herauszuhören, die Klänge in die Teiltöne aufzulösen, erfordert auch für den bestbegabten eine besondere Uebung und eine Anzahl Fragen sind auch heute noch ungelöst, obgleich durch besondere Hilfsmittel, die die Teiltöne zu verstärken gestatten, die Zerlegung vereinfacht ist.

Wie ungemein innig die Verschmelzung der Teiltöne ist, ergibt sich ja schon daraus, daß es erst eines wissenschaftlichen Interesses bedurft hat, um den Aufbau der Klänge aus parallel laufenden Tönen zu erkennen und damit die Klangfarbe zu erklären. Jeder Mensch, auch der unmusikalische, ist imstande, die Klangfarbe der Instrumente zu unterscheiden, er besitzt dazu die erforderliche Uebung, er erkennt die Menschen an der Klangfarbe ihrer Stimme. Er weiß selbstverständlich nicht, worauf die Unterschiede beruhen, und die meisten Musiker von Durchschnittsbildung wissen es auch nicht, und mancher Hoboist würde sich wundern zu erfahren, welche Menge Töne er auf seinem Instrument erzeugt. Beim Klavier sind die weniger zahlreichen, dafür aber sehr starken Begleittöne teilweise ohne jede Vorübung deutlich vernehmbar, und doch wissen gewiß die wenigsten Klavierspieler von ihrer Existenz. Daraus erhellt nur die Bedeutung unserer Einstellung, wir sind an die unvermeidlichen Begleittöne gewöhnt und sehen von ihnen ab.

Aber trotzdem vernimmt unser Ohr fortdauernd nicht einzelne Töne, sondern Zusammenstellungen von solchen und nach einem Grundgesetze der Geistesarbeit müssen sich Verbindungen zwischen den gewöhnlich zusammentreffenden Empfindungen bilden und die Verbindung muß je nach der Häufigkeit des Zusammentreffens Grade der Innigkeit aufweisen von einer lockeren leicht auflösbaren Beziehung bis zur vollkommenen Verschmelzung. Damit aber ist der Gewohnheit eine Bedeutung zuerteilt, die viel weiter hineinreicht in den Grundbau unseres Tonsystems, als allgemein anerkannt ist. Von der Innigkeit der Verbindungen, die durch unvermeidliches Zusammentreffen sich bilden, hat nur jeder, der der Wissenschaft vom geistigen Geschehen fernsteht, eine ganz unzureichende Vorstellung. Was immer im Bewußtsein zusammentrifft, das bildet eine Einheit, und wo das Zusammentreffen unvermeidlich ist, da folgt auch die Verschmelzung.

Die physikalischen Bedingungen der Tonerzeugung geben in dem Aufbau der Klänge zur Stiftung von Verwandtschaften Anlaß, die sich nach der Notwendigkeit des Zusammentreffens an Innigkeit abstufen. Man hat in der Verschmelzung der verschiedenen Tonschritte eine für sich stehende und nicht weiter erklärbare oder einer Erklärung gar nicht bedürftige Erscheinung sehen wollen. Als eine solche auf besonderer Gesetzlichkeit beruhende Verbindungsform soll es eine Reihe von Verschmelzungsgraden geben, die unter den möglichen Tonverbindungen die Beziehungen herstellen würden, ohne auf ein allgemeines Prinzip des geistigen Geschehens zurückführbar zu sein.

Danach hätte jeder Ton zu seiner Oktave die größte Verwandtschaft, er verschmilzt mit ihr völlig, geringer wäre der Verschmelzungsgrad der Quinte usf. Die Aehnlichkeit mit dem alten vergessenen Prinzip der Sympathie liegt auf der Hand. Die Theorie stellt keine Brücke her zwischen dem gegebenen Zusammenfall der Töne in den Klängen und der Neigung unseres Bewußtseins, was ihm zusammen so oft gegeben wird, schließlich zu vereinheitlichen. Im übrigen hat die Lehre eine Klippe, auf die meines Wissens nirgends hingewiesen ist. Es verschmelzen ja Quinten miteinander gar nicht, sondern nur die beiden Töne einer Quinte, während Oktaven in beliebiger Zahl zur Verschmelzung neigen. Wäre die Verschmelzungstendenz nur eine abnehmende, so müßten sich die Quinten doch wenigstens noch miteinander vertragen können, allenfalls auch noch die Terzen, wie alle beliebigen Oktaven, während man in Wirklichkeit aus keinem einzigen Intervall ähnlich verträgliche Zusammenstellungen erhält wie aus den Oktaven. So einfach kann mithin das Verhältnis nicht sein, und die Theorie der Verschmelzungsgrade ist auch keine Erklärung, sondern eine Umschreibung und dazu noch eine unglücklich gewählte, die auf falsche Folgerungen führen muß.

Im Bewußtsein verträgt sich an und für sich alles mit allem, und nur vom Grade der Gewöhnung kann es deshalb abhängen, ob eine Verbindung angenommen oder abgelehnt wird. Weshalb irgendwelche Tonschritte vom Gesetz der Gewöhnung eine Ausnahme bilden sollten, ist aus dem Material der einfachen Empfindungen nicht zu begründen. Fragt man dagegen, was sich infolge der Klangverhältnisse am häufigsten trifft, so gelangt man zu einer Grundlage, die alle Ansprüche gleichzeitig erfüllt. Es braucht von Natur aus keinerlei Unterschiede zwischen den Tonschritten zu geben, nur aus einer Gesetzlichkeit der Verbindungen im Bewußtsein sind Verwandtschaften zwischen Bewußtseinserscheinungen zu begreifen, und sucht man für die Grade der Verschmelzung den Grund in der Häufigkeit des Zusammentreffens, so stimmt das Ergebnis aufs beste mit den tatsächlichen Verhältnissen des Gehörmaterials zusammen.

Da einfache Pendelschwingungen kaum vorkommen und jeder erklingende Ton seine Begleittöne mitbringt, die ihn zum Klang gestalten, so hört jedes Ohr eben notwendigerweise die Obertonreihe in jedem Klanggebilde, das an sein Ohr schlägt, und wenn auch das ungebildete Gehör die einzelnen Obertöne nicht unterscheidet, so vernimmt es sie unbedingt in jedem Klang, sonst würde es eben die Klangfarbe gar nicht erkennen. Es unterscheidet aber niemand, ohne darauf Obacht zu geben, die Obertöne vom Hauptton, weil eben die Verschmelzung die notwendige Folge der unvermeidlichen Verbindung sein muß.

Die Obertonreihe besteht aber bekanntlich aus mehreren Oktaven, nur ist die Vertretung je nach der Helligkeit und Fülle des Klanges eine verschiedene. Der zweite Oberton aber ist die Quinte der Oktave, sie ist fast in jedem Instrumentenklang anwesend, aber sie verschmilzt naturgemäß nur mit dem Grundton, nicht aber verschmilzt eine weitere höhere Quinte wieder mit der ersten, während sich die Oktaven allesamt in der Obertonreihe begegnen. Ein ungeübtes Ohr kann die Oktave vom Grundton gar nicht unterscheiden. Jeder hört beide Töne stets zusammen und bedarf besonderer Gehörsübungen, um das stets verbundene wieder aufzulösen.

Dieser Grund allein reicht aber aus, um überhaupt die Heraushebung der Oktaven aus der unendlichen Anzahl von möglichen Fortschreitungen verständlich zu machen und damit den ersten Grund für Tonverbände, deren keiner der Oktavengliederung entbehrt, zu legen. Wir

gehen ganz notwendig von einer beliebigen Stelle der unendlichen Tonreihe zu einem zweiten Ton über, der irgendeine geistige Beziehung zu ihm aufweist. Eine solche besitzen aber von Haus aus keine Töne zueinander, die Tonreihe ist eine ungegliederte einlinig veränderte Empfindungsmannigfaltigkeit, und nur eine Beziehung, die das Erleben selbst herstellt, vermag Unterschiede zu begründen. Aber eines andern Prinzips als der Stiftung von Beziehungen durch Gewöhnung bedarf es gar nicht, um die Verwandtschaften, die sich einstellen, zu erklären. In den gegebenen Verbindungen überwiegen nächst den Oktaven die Quinten, dann die Terzen usf., und man muß sich nur vor Augen halten, wie unvermeidlich das Zusammentreffen in jedem Klang ist, um die Bildung von Bevorzugungen zu verstehen. Damit wird aber der Uebung ein Einfluß eingeräumt, der offensichtlich viel tiefer eingreifen muß schon in den Aufbau unserer Tonverbände, als man gewöhnlich wohl zuzugeben geneigt sein wird.

Aber nur so erklären sich die verschwimmenden Grenzen der Verschmelzung. Was uns ganz neu ist, das will sich nicht binden, das beleidigt unser Ohr, das einmal auf eine Anzahl sich immer wiederholender Verbindungen eingestellt ist. Es hört ja Verbindungen, so wie es überhaupt hört. Deswegen gibt es wohl Grade der Verschmelzung, aber sie sind in einer Besonderheit des Tonmaterials nur insofern begründet, als dieses dem Gesetz der Stiftung geistiger Beziehungen durch Uebung und Gewöhnung entgegenkommt. Man bedenke nur die Unvermeidlichkeit, mit der wir immer dieselben Kombinationen von Tönen zu hören bekommen, solange wir leben, und das Gesetz, nach dem Zusammentreffendes sich gegenseitig im Bewußtsein erweckt und vertritt, um der Tragweite des vorgetragenen Gedankens gerecht zu werden.

Es ist gar nicht zu bezweifeln, daß wir uns schnell genug an Verbindungen gewöhnen, die wir zuerst ablehnen. Unsere Molltonleiter ist für jeden in unsere Musik nicht Eingeweihten bei der ersten Bekanntschaft unverständlich und unnatürlich. Gänzlich Ungeübte sehen sich außerstande, den Molldreiklang als Konsonanz aufzufassen. Aber er wird sehr bald angenommen, weil er immerhin nicht ganz aus dem Rahmen des Gewohnten fällt. An sich wäre es gewiß nicht unmöglich das Ohr an jede beliebige Verbindung zu gewöhnen, nur sind die Grenzen in der notwendigen Gewöhnung jedes Ohres eng genug gesteckt. Denn Klänge vernehmen wir ununterbrochen, solange wir hören, und was daraus an Beziehungen hervorgeht, kann ein gewaltsamer Eingriff, dem immer verhältnismäßig verschwindende Uebungsmöglichkeiten offen stehen, nicht aufheben.

Die Formsprache der Musik hat aber natürlich solche Versuche nie gemacht, sie hat vielmehr immer mit den gegebenen Beziehungen als naturnotwendigen und unabänderlichen Voraussetzungen der Intervallbildung gerechnet, und die Ausbildung fester Tonverbände, die das Werk der Kulturvölker ist und durchaus nicht ohne bewußte Planmäßigkeit geschehen ist, geht von den Schritten aus, die sich aus den Zusammenstellungen der am leichtesten zur Einheit sich bindenden Tonentfernungen ergeben.

So wie aber überhaupt Schritte herausgehoben waren, mußten infolge der Einübung gewisse Beziehungen sich noch weiter festigen. Nur so konnten sich die Mollgeschlechter einbürgern zum Ersatz gewisser aufgegebener Verbände, die den natürlichen Verhältnissen teilweise näher standen. Aber wir sind an eine Leiter gewöhnt und haben uns die Molleiter von Theoretikern aufdrängen lassen. Ihre heutige Gleichberechtigung beweist schlagender als alles andere die Macht der Uebung in der Musik. Wer sie recht einschätzen gelernt hat, wird vorsichtiger sein in der Bewertung des Gegebenen, das zu einem guten Teil ebensogut anders hätte ausfallen können.

Die Macht der Gewohnheit muß manche Ausdrucksmöglichkeit bald abschleifen, denn was unserem Ohr nicht mehr überraschend ist, damit können besondere Wirkungen, die der Neuschöpfer beabsichtigte und die ihm auch bei seinen Zeitgenossen gelangen, nicht mehr erzielt werden. Beruht ja doch aller musikalische Ausdruck auf Spannung und Lösung, das Gewohnte aber verliert an Bedürfnis nach Auflösung. Bekanntlich sind die Fesseln der Tonverbände andauernd im Laufe der Zeit erleichtert worden, jeder Blick auf die Geschichte der Musik seit der Feststellung unserer Formsysteme zeigt Erweiterungen auf. Wie wir aber in einer älteren Dichtung über Worte, die inzwischen geflügelte geworden sind, gedankenlos hinweggehen, wie wir bei älteren Schriftstellern Ausdrücke, die so treffend geprägt sind, daß sie Gemeingut der Sprache geworden sind, hinnehmen wie von jedem Nachgeborenen, der sie als die landläufigste Münze zur Verfügung fand, so sind wir auch völlig außerstande, das musikalische Werk der Vorfahren in seiner wirklichen Bedeutung für seine Zeit zu erkennen und es danach einzuschätzen. Was Anklang findet, wird bald Gemeingut, und der kühnste Neuerer kann den Eindruck den Nachgeborenen nicht geben, den seine Zeitgenossen empfingen. Was unsere Revolutionäre für unsere Zeit sind, ist ein Haydn zum allermindesten gewesen. Der ruhte sein Leben lang nicht, um neue Ausdrucksmöglichkeiten zu finden. Dafür stellt ihn die Nachwelt sich als alten Papa mit der Nachtmütze vor, als leuchtendes Beispiel unserer Fähigkeit, den Alten wie den Neuen gerecht zu werden.

In allen Verzweigungen des Geisteslebens hat die Gewohnheit eine gewaltige Macht über die Menschheit. Auch in einer Zeit, die den Gedanken des Fortschritts zu ihrem Leitstern gemacht hat, den frühere Zeiten gar nicht gekannt haben, hat alles Neue den unvermeidlichen Kampf mit der Gewohnheit zu bestehen. Unterstützt wird die zurückhaltende Kraft durch unsere Erziehung, die alles Gewesene unbedingt dem Lebenden vorzieht. Auf der Schule haben wir's nicht anders gelernt, als daß nur tote Menschen oder gar tote Völker einer Anerkennung wert sind. Die Uebung, die uns ins Land der Kunst so langsam einführt, muß jeden minder beweglichen Geist in die Fesseln der Tradition nur noch fester einschließen.

Das im Durchschnitt recht geringe Bedürfnis nach Neuartigem wird aber unglücklicherweise von einer Bundesgenossin der Gewohnheit ausgenutzt, die zu selbständigen Regungen noch weniger erzieht, das ist die Mode. Wer sie verächtlich behandelt, unterschätzt ihre Kraft. In der Tiefe der menschlichen Natur muß sie die Quelle ihrer Macht haben. Nicht jeder, dessen Begabung zu seinem Unglück der Zeitströmung nicht angepaßt ist, hat die Zähigkeit des Widerstandes gegen ihre Zumutungen.

Der Uebende aber wird von seinem Lehrer nicht nur in den Stand gesetzt etwas spielen zu lernen, sondern der Lehrer führt ihn gewöhnlich in die Musik ein. Der gewissenhafte und selbst hinreichend gebildete Lehrer wird darin einen wichtigen Teil seiner Aufgabe sehen. Er wird sich bewußt sein, daß der Schüler sich an die Kost gewöhnt, die er ihm reicht, und er wird die Tragweite seiner Wahl des Stoffes überschauen. In welcher Richtung die Kräfte sich entfalten, hängt von der Anregung ab, die vom Uebungsstoff ausgeht. Die Wirkung der Uebung muß weiter reichen als bis zur bloßen Gewinnung der technischen Fertigkeit. Es erweist sich in der unvermeidlichen Durchdringung hier wie überall die Einheit von Geist und Körper.

---

# Publikum, werde hart!

## „Entdeckungen u. Erfindungen" im Geigenbau u. die Presse.

### Ein Mahnwort von EUGEN HONOLD (Düsseldorf).

IM vorigen Jahre erschien im Feuilleton des „Berliner Tageblatt" eine Skizze von *Fritz Reitz*, Solocellist des Philharmonischen Orchesters, betitelt: „Der Geigenmacher von Malans". Sie handelte von dem Geigenmacher

*Emil Baltensperger*. Ich habe sie mit regem Interesse gelesen und freute mich besonders über das am Kopf ausgesprochene Nachdrucksverbot, was das Beste daran ist. Der Verfasser schreibt da u. a., indem er schildert, wie der von ihm besungene Geigenmacher sich mit dem Einsetzen des Stimmstocks plagt: „Seine Bergtanne ist gut und seinen alten, wetterharten Ahorn . . . kennt er ganz genau: er hat sie selbst ausgesucht, hat sie, als sie noch standen, mit seinem Bergstock gleich einer Wünschelrute beklopft und aus der guten Resonanz die ausgezeichnete Brauchbarkeit konstatiert."

Man denke sich: durch Beklopfen des stehenden Baumes (der also noch ganz in seiner Rinde und im Boden steckt) konstatiert dieser Wundergeigenmacher nach Herrn Reitz die Güte und Brauchbarkeit des Holzes für seine Zwecke. Das liest sich für den Laien vielleicht ganz nett. Wer aber nur einen Augenblick darüber nachdenkt, er braucht dabei noch kein Sachverständiger zu sein, muß über solche Märchen und Mätzchen lachen. Gevatter dazu hat wohl die legendär gewordene Geschichte von dem großen Jakob Stainer gestanden, der auf den Klang der zu Tal fahrenden abgerindeten Fichtenstämme gehorcht und danach seine Wahl getroffen haben soll. Der Malanser ist dem Absamer über; er kann schon urteilen am grünen Stamm, der im Boden steht. Beglückwünschen wir ihn zu seiner Hellhörigkeit.

Schon an dieser Stelle bekundete Herr Reitz ein durch Sachkenntnis wenig getrübtes Urteil. Aber es kommt besser. Nach einem Vergleich des Schweizer Geigenmachers mit dem größten Mann der Renaissance, mit Leonardo da Vinci (!), fährt er fort:

„Auf die Kunst des Geigenbauens ist Emil Baltensperger erst mit seinem 40. Lebensjahr verfallen. In aller Stille hat er sich dann alle erdenklichen Bücher über diese Kunst zu verschaffen gewußt, hat sie alle eingehend studiert, seine eigenen Erfahrungen gemacht, und, was die Hauptsache ist — er ist von Anfang an seinen eigenen Weg gegangen und nicht den konventionellen aller werdenden Instrumentenbauer. Er hat nirgends im Atelier gesessen, bei keinen ‚Meister' gelernt, sondern ganz allein ist er nach und nach, Schritt für Schritt, in heißem Ringen, beseelt durch die unvergängliche Liebe zu seiner Geigenbaukunst, zu dem geworden, der er jetzt ist."

Für den, der Geschichte und Wesen des Geigenbaues kennt, hat Herr Reitz in diesen Worten das Urteil über seinen Klienten gesprochen, allerdings in umgekehrtem Sinne, wie er beabsichtigte. Der Werdegang, den er hier schildert, der die Künstlerschaft des Gepriesenen darzutun bestimmt ist, wird in den Augen jedes auch nur halbwegs Fach- und Sachkundigen genau das Gegenteil bewirken. Der Verfasser verrät nur seine eigene Unkenntnis in den einschlägigen Fragen. Gerade auf einem Gebiete, wie dem Geigenbau, wo Handwerk und Kunst, Handfertigkeit und Intuition sich verschmelzen, ist die Kenntnis des Technischen und Technologischen und die Tradition von größter Bedeutung. Das zeigt schon ein flüchtiger Blick auf die Geschichte des Geigenbaues. Nur durch die Tradition ist die Blüte der italienischen Geigenbaukunst herbeigeführt worden und alle bedeutenden Meister dieser Kunst haben ordentlich ihre Lehre durchgemacht und fußen auf den Errungenschaften ihrer Lehrer und zeitgenössischen Kollegen. Herr Reitz möge sich doch einen Augenblick analog auf das Gebiet, das ihm mehr liegt, begeben. Wenn ich ihm sage, dieser Cellist hat erst mit 40 Jahren angefangen, Cello zu spielen, und nie Unterricht und Lehrer gehabt, wird er dann großes Zutrauen zu dem Können und der Kunst dieses Autodidakten, der erst als Vierzigjähriger sein Herz und sein Talent für das Cello entdeckt, haben? Hand aufs Herz!

Na also! Wenn irgendwo, so ist der Wert einer eigentlichen Lehrzeit, das praktische Hinein- und Hindurchwachsen durch die Tradition, die Kenntnis der Stilarten u. dergl. beim Geigenbau von ausschlaggebender Bedeutung für das Durchringen zur Künstlerschaft. Mit Bücherlesen und Baumbeklopfen ist da nichts getan. In der Tat halten auch die Instrumente Baltenspergers schon in der Arbeit einer ernsthaften Kritik nicht stand. Und die Arbeit zeigt ja immer schon, ehe man das Instrument hört, deutlich genug, was mit dem Verfertiger los ist.

Wenn dieser gutgemeinte Erguß in einem Winkelblättchen Graubündens gestanden hätte, würde ich kein Wort darüber verloren haben. Wenn aber das „Berliner Tageblatt" ihm seine Spalten öffnet, liegt die Sache doch anders und man muß dagegen Stellung nehmen. Da geben sich Fachschriftsteller und der Verband deutscher Geigenmacher redlich Mühe, Aufklärung in das Publikum zu bringen, um dann so und so oft erleben zu müssen, daß große Tageszeitungen durch Aufnahme der laienhaftesten und manchmal törichtesten Behauptungen und Ausführungen das Publikum verwirren und irreführen, das ohnehin in Sachen des Geigenbaues nur zu gerne auf allerhand Geschichten und Märchen und auf Sensationsmeldungen, die alle Augenblick in der Presse auftauchen, horcht.

Man sei also auf der Hut vor derartigen Geschichten und mißtraue grundsätzlich Geigenmachern, die erst in spätem Alter ihr Herz für diese Kunst entdeckt und nichts „von Meistern gelernt" haben, wie Herr Reitz ironisch sagt. Denn ihre Werke sind dann auch danach.

Auch in Berlin sitzt ein Geigenmacher, wenigstens hat er ein Atelier mit Gehilfen, der sein Herz für die Geigenmacherei erst spät und auf dem Umweg über den Steward, wie es heißt, entdeckt hat. Er ging mit großen Mitteln und gewaltig ins Zeug und machte auch richtig eine Riesenpleite. Es ist der Geigenhändler Robert Beyer. („Tägliche Rundschau", I. Beilage, Seite 4, vom 14. November 1912, No. 536. Artikel: Ueber die Millionenpleite usw.: . . . Das Gericht erkannte gegen Robert Beyer wegen Urkundenfälschung auf einen Monat Gefängnis und wegen des Konkursvergehens auf 200 M. Geldstrafe.) Für diesen machte der Berliner „Lokalanzeiger" Reklame durch Aufnahme einer längeren Ausführung über den angeblich von Beyer erfundenen und für ihn zum Patent gemeldeten „Kombinator", einen Apparat, durch den insbesondere am Streichinstrument die Untertöne mitklingen sollen. Nun wurde aber bald darauf vom Verband der deutschen Geigenbauer festgestellt, daß die Erfindung nicht neu ist, sondern von dem verstorbenen Prof. *Hermann Schröder* herrührte und diesem unter dem Namen „Vibrator" 1886 und 1905 patentiert wurde. Des weiteren wurde festgestellt, daß Herr Beyer diesen Vibrator kannte und ihn seinerzeit zu lancieren versuchte. Mit der epochemachenden Neuerfindung war es also nichts. Das ist derselbe Händler, der einst fälschlicherweise behauptet hatte und durch die Presse verbreiten ließ, er habe bei einem in Paris stattgehabten Wettstreit zwischen alten und neuen Geigen mit seinen Instrumenten die meisten Stimmen erhalten.

Ein ehemaliger Militärmusiker, späterer Kreisbote, namens *Joachim Schulze* in Flensburg, verkündet zurzeit in marktschreierischen Annoncen, daß er „das italienische Geheimnis entdeckt" habe und zwar sei dies die Lackierung mittels eines ihm geschützten Lackes. Hart und spröde klingende Instrumente erhalten, so wird angepriesen, durch seine Lackierung das italienische Aussehen und die rechte Klangfarbe. Dieser Schwindel ist eigentlich zu plump, als daß jemand darauf hereinfallen sollte, aber die, die nicht alle werden, werden auch diese Gelegenheit sich nicht entgehen lassen. Das schönste ist, daß die „Deutsche Musikerzeitung" für diese Neuinkarnation von Stradivari tatkräftig Reklame macht in ihrer Rubrik „Geschäftliches".

Wie oft soll man dem Publikum noch vorhalten, daß alle Versprechungen, durch irgendeine Lackierung an sich die Klangfarbe der feinen altitalienischen Instrumente zu erreichen, eben Versprechungen sind und bleiben und sich als Schwindel charakterisieren. Ganz besonders muß man darum bedauern, daß der Regierungspräsident in Schleswig

die Zulassung dieses Herrn Schulze, der doch keinerlei richtige Lehre durchgemacht hat, zur Meisterprüfung vor der Handwerkskammer in Altona befürwortet hat und zwar (natürlich) mit Erfolg. Ein derartiges Verfahren muß den unlauteren Elementen ja den Kamm nicht wenig schwellen lassen.

Man ersieht aber auch, daß es die Presse gemeinhin allzu leicht mit der Verbreitung derartiger Reklamen und Sensationsnachrichten nimmt. Gegen die Aufnahme von marktschreierischen Inseraten, die sich oft genug schon auf den ersten Blick als plumper Schwindel charakterisieren, wird ja nun wohl kaum etwas zu machen sein. Die Redaktionen befassen sich damit nicht und von den Expeditionen, Inseratenannahmestellen usw. kann man ja eine Nachprüfung naturgemäß nicht verlangen. Gegen krasse Auswüchse auf diesem Gebiete können sich die Interessenten ja auch durch Strafanzeige wegen unlauteren Wettbewerbs, Unterlassungsklagen und sonstige rechtlichen Mittel schützen, wenn auch nur äußerst notdürftig und meist nicht zum Ziel führend. Es gibt indes ein praktisch wirksames Mittel gegen derartige schwindelhafte Annoncen. Es ist das Gegeninserat, das das Publikum aufklärt. Wenn die Interessenten, speziell der Verband deutscher Geigenmacher, dieses Mittel prompt benützen (— es ist in der letzten Zeit ab und zu geschehen —), so haben sie damit eine schneidige Waffe. Weiter empfiehlt sich, mit den Handelskammern Fühlung zu nehmen, diese von vorkommenden Auswüchsen zu unterrichten. Die Reklamen, die im redaktionellen Teil der Zeitungen gemacht werden, sind ungleich wichtiger wie die im Inseratenteil, weil sie vom Publikum höher bewertet werden, da sie in der Regel den Anschein sachlicher Besprechungen erregen, wenigstens für den Laien. In diesem Punkte kann man von der Presse wohl verlangen, daß sie größere Vorsicht und Zurückhaltung walten läßt und sich über die Sach- und Fachkenntnis ihrer Gewährsmänner vorher orientiert. Vor allem aber ist es Pflicht der anständig denkenden Presse, dann, wenn sie sich einmal für etwas Falsches eingesetzt hat, den von fachmännischer Seite kommenden Berichtigungen die Aufnahme in ihren Spalten nicht zu versagen. Das ist sie ihrer eigenen Anständigkeit und dem Interesse des Publikums, dem sie doch einzig und allein dienen will, schuldig. Leider nimmt es die Presse aber mit dieser Pflicht oft recht wenig genau, meist in der Befürchtung, sich durch Aufnahme einer entsprechenden Berichtigung zu blamieren. Lieber, als diesen Schein auf sich zu laden, soll zugelassen werden, daß das Publikum irregeführt und geschädigt wird. Gewiß mag es vorkommen, daß ein berichtigender Fachmann in der Form manchmal über das Ziel hinausschießt. Das ist dann eine willkommene Handhabe, um jede Berichtigung überhaupt abzulehnen. Aber der Gesichtspunkt der Wohlanständigkeit gegen sich selbst und gegen das Publikum sollte doch vorwiegen und es wäre loyal, dem betreffenden Einsender einer Berichtigung oder Entgegnung anheimzustellen, die Fehler in Form und Ausdrucksweise zu verbessern und eine rein sachliche, das Persönliche nach Möglichkeit nicht streifende Berichtigung einzusenden.

Diese drei Fälle der letzten Zeit habe ich als Beispiele herausgegriffen. Im folgenden noch einige Worte über besonders sensationelle Pressemeldungen auf unserem Gebiete.

Man konnte in der letzten Zeit verschiedentlich Berichte lesen über von Nichtgeigenmachern, also von Nichtfachleuten hergestellte oder wenigstens nach Angaben solcher von Geigermachergehilfen und sonstigen Hilfspersonen gebaute Instrumente und deren öffentliche Vorführung durch Künstler.

So hat das Böhmische Streichquartett vier Instrumente in Berlin vorgeführt, die einen Dr. *Julius Levin*, einen früheren Arzt, zum Verfertiger haben, der sich die Entdeckung des „italienischen Geheimnisses" (dieses immer wieder auftauchenden Gespenstes, das vornehmlich in unklaren phantastischen Köpfen spukt) zum Ziel gesetzt hat. Die Berichte, die ich über den Erfolg las, waren so verworren und widersprechend, daß man den Eindruck des Fiaskos erhält. Einer schreibt, daß die Instrumente nicht schlecht geklungen hätten, daß man aber mit altitalienischen keinen Vergleich anstellen dürfe. Der Ton sei nicht so frei. Die Geigen klängen etwas spitz, aber ausgiebig (damit soll wohl gesagt sein, etwas kreischend, hart), Bratsche und Cello im Ton klein, doch ziemlich rund. Die erste Geige habe kurzen Atem gehabt. Den Eindruck hat man jedenfalls von dem Bericht, daß es mit der Entdeckung des italienischen Geheimnisses wieder einmal nichts ist.

Dem gibt auch Dr. *Kurt Singer* Ausdruck, der in der Berliner „Allgemeinen Musikzeitung" schrieb:

„Wer . . . ging mit dem Wunsche neue Meistergeigen zu hören, wer glaubte, Dr. Levin sei dem immer noch tiefen und immer tieferen Geheimnis der berühmten Italiener auf die Spur gekommen, der mußte enttäuscht werden. Die beiden Geigen vor allem haben die Sprödigkeit aller deutschen, auch der Tiroler Geigen, ohne den letzteren an Tonvolumen gleichzukommen, und von der blühenden Sinnlichkeit, dem Schmelz sogen. ‚echter' Geigen ist nichts zu spüren." Im folgenden findet der Referent dann noch Worte der Anerkennung für einzelne Vorzüge der Instrumente.

Wieder ein Doktor (die Doktoren haben es im Geigenbau besonders auf sich), ein Herr *van Leuwen* in Haag ist es, der sich in der allerletzten Zeit auf den praktischen Geigenbau geworfen hat, nachdem, wie er in seinen Reklamen sehr schön sagt: „es ihm gelungen war, t h e o r e t i s c h v e r s c h i e d e n e S a c h e n f e s t z u s t e l l e n". Natürlich sagt auch er beileibe nicht, was ihm an verschiedenen theoretischen Feststellungen gelungen ist. Die Herren *Schmuller* (Geige) und *Malkin* (Cello) veranstalteten ein Reklamekonzert mit den von van Leuwen gefertigten Instrumenten in Leipzig. Der Erfolg war aber nicht entsprechend der Reklame. Das „Leipziger Tageblatt" schreibt darüber:

„Beide Künstler spielten neue, von Dr. van Leuwen aus Haag gebaute Instrumente, deren besondere Eigentümlichkeit, eine helle Klangfarbe, für die Deutlichkeit der Cellotechnik vorteilhaft ist, weniger für den Klang, der besonders nach der Höhe zu näselnd wirkt. Etwas außerordentlich Hervorragendes, wie es die Reklame verhieß, war wohl kaum zu entdecken. Z. B. habe ich Herrn Schmuller schon mit noch größerem Ton spielen hören."

Die „Leipziger Volkszeitung" faßt ihr Urteil über die neuen Instrumente zusammen: „Die Instrumente sind von ausreichender Klangfülle, entbehren aber des für ein gutes Streichinstrument charakteristischen edeln Klangs, so daß es unmöglich angeht, sie, wie es in einem der dem Programm angefügten Gutachten geschieht, „den besten italienischen Geigen an die Seite zu stellen". Instrumente von ähnlicher Tonqualität, wie sie die am Freitag hier vorgeführten besitzen, lassen sich auch ohne die „Feststellung theoretisch verschiedener Sachen" fertigen, und es ist somit nach meinem Dafürhalten auch Dr. van Leuwen nicht gelungen, das „Geheimnis" im Geigenbau zu ergründen — das Bild von Sais zu entschleiern."

Also Resultat: Das „Geheimnis" ist wieder einmal nicht entdeckt worden. Es wird auch nicht entdeckt werden. Meine Ansicht über dieses „Geheimnis" kennen die Leser dieser Zeitschrift ja von früheren Ausführungen in diesen Spalten.

Daß die Geige einen Zauber ausübt, wie sonst kein Instrument, ergibt sich gerade aus diesem Nimbus des Geheimnisses, das um ihren schlanken Körper wittert. In der „Zeitschrift für Instrumentenbau" inserierte vor nicht zu langer Zeit einer, daß er das Geheimnis der alten Italiener entdeckt habe und es zu verkaufen beabsichtige. Ein Geigenmacher ging der Sache auf den Grund und erhielt von einem Violinlehrer mit Namen *Molgedey* aus

St. Gallen (Schweiz) die Antwort, er wolle seine Erfindung für die Kleinigkeit von zehnmalhunderttausend Mark verkaufen. Er könne aber das Geheimnis nicht gleich klar beweisen; an den Beweisen scheitere es. So viel könne er sagen, daß das Geheimnis dadurch verloren gegangen sei, weil die jetzigen Instrumente zu schnell hergestellt werden, früher habe es lange gedauert. (Dabei hat allein Stradivari weit über 1000 Instrumente gebaut.) Der Erfinder ist, wie man sieht, ein reichlich komischer Gesell und nicht allzu hell, aber den Vollblutidioten, den er sucht, wird er trotz des sprichwörtlichen Glückes gewisser Leute niemals finden.

Die größte Sensation im Geigenbau verkündete aber das „Neue Wiener Tageblatt“ der staunenden Menschheit. Wieder ein Doktor (o diese Doktoren!), ein Herr Dr. *Franz Thomastik* aus Holleschau in Mähren hat die Fortissimogeige erfunden, die nicht nur die Tonstärke, sondern auch den kumulierten Wohllaut von drei Geigen in einem gewöhnlichen Geigenkörper der hergebrachten Form mit kleinen äußeren Abweichungen vereinigen soll. Das österreichische Arbeitsministerium habe dem Erfinder eine Werkstatt im Gewerbeförderungsamt zur Verfügung gestellt und mit allem Nötigen ausgerüstet, um dem Kaiserstaat Oesterreich die Früchte dieser allerdings stupenden Erfindung zu sichern. Wenn man weiter gelesen hat, was über die Hervorrufung des Klanges usw. in dem betreffenden Blatt als Interview des Reformers gesagt wurde (u. a. z. B., daß bei den heutigen Geigen der Boden und der Luftraum nicht mitschwingen!), so durfte man sich mit Recht in einen dreifachen Panzer von Skepsis hüllen. Man hat von den Vorführungen der neuerfundenen Tonmammute unter den Geigen aber nichts gehört. Sie sollten im Oktober stattfinden. Soviel darf man als sicher annehmen, daß es ohne Verlust des eigentümlichen Klangcharakters der Violine nicht abgehen wird. Na, wir wollen das Resultat abwarten und werden, wenn es sich lohnt, nochmals auf die Sache zu sprechen kommen.

Wie man sieht, heißt es bei all diesen Entdeckungen und Erfindungen: Viel Geschrei und wenig Wolle. All die Aufbauschungen und Sensationen sinken rasch genug in ihr eigenes Nichts zusammen. Aber sie richten in der verhältnismäßig kurzen Maienblüte ihres sündigen Daseins doch Schaden genug an und das Publikum ist der leidtragende Teil. Deshalb kann man nur immer wieder aufs neue predigen: Fallt nicht auf sogen. epochemachende Erfindungen usw. herein! Prüfet alles und das Beste behaltet! sagt die Bibel. Und ich möchte dazusetzen: Kaufet beim reellen Geigenmacher, beim gelernten Fachmann! Bei dem werdet Ihr auch nie eine Annonce finden wie die: „Jede Geige ein Meisterwerk“ (bei 150 M. Maximalpreis!). Man kann zwar den Humbug auch hier schon aus der ganzen Art der Anpreisungen erkennen; aber es gibt leider immer noch so viele Leichtgläubige und Vertrauensselige. Unter all den Erfindungen usw. im Geigenbau, die in den letzten Jahren den Blätterwald rauschen machten, ist auch nicht eine gewesen (etwa abgesehen von kleinen äußerlich technischen Verbesserungen an den Wirbeln und ähnliches), die wirklich einen Fortschritt, eine Verbesserung bedeutet hätte. Die wirklichen Verbesserungen auf dem Gebiet des Instrumentenbaus fallen ausnahmslos in das Gebiet des Klaviers, der Blasinstrumente usw., nur nicht in das des Geigenbaus. Die namhafteste und in der Tat bedeutende Erfindung ist der ganzen Gruppe der Blasinstrumente zugute gekommen in dem sogen. Tonbindeapparat Aerophor (= Luftzubringer), durch den es erreicht ist, daß auch auf den Blasinstrumenten ununterbrochen gebunden werden und der Bläser außerdem seine Lungen schonen kann. Der verdienstvolle Erfinder ist der Schweriner Hofmusiker *Bernard Samuels.*

Der heutige Kunstgeigenbau ist aber überhaupt nicht so schlecht daran, daß er besondere Erfindungen nötig hätte. Unsere namhaftesten deutschen Geigenbauer sind Meister und Künstler und ihre Erzeugnisse stehen auf hoher, zum Teil auf sehr hoher und höchster Stufe. Wozu immer weiter schweifen? Das Gute ist nah und ist da. Und dem Publikum möchte ich das meistzitierte Wort Wagners zum Schluß noch vorhalten: Ehrt eure deutschen Meister — der Gegenwart!

---

# Fr. Hebbels Verhältnis zur Musik und zu Musikern.

**Ein Gedenkblatt zum 18. März 1913.**

**Von WALTHER BLOCH-WUNSCHMANN.**

WAR Friedrich Hebbel musikalisch?

Die Beantwortung der Frage war fast unmöglich, solange wir nur die Werke des Dichters selbst kannten, noch nicht aber seine in den Tagebüchern und Briefen niedergelegten Aeußerungen über sein Verhältnis zur Musik. Seit wir in der mustergültigen Ausgabe von R. M. Werner (B. Behrs Verlag, Berlin-Steglitz), die jetzt als Säkularausgabe ihre endgültige Gestalt findet, die vollständige Ausgabe der Briefe und Tagebücher besitzen[1], können wir die Frage, ob Hebbel musikalisch war, unbedingt bejahen. Wo immer Hebbel Gelegenheit gehabt hat, sich über Musik und Musiker zu äußern, hat er betont, daß er durchaus als Laie urteile, weil er von den Gesetzen der Musik nichts verstehe, und er hat selbst auch keinerlei Musik ausgeübt. Wenn wir aber aus Hebbels Lyrik schon auf sein Verständnis für Musik schließen könnten, so wissen wir jetzt, daß seine musikalische Empfänglichkeit außerordentlich groß war, und zwar vorwiegend nach der Gefühlsseite hin. Schon der Zweiundzwanzigjährige schreibt: „Warum kann ich keine Musik länger hören als eine Viertelstunde? Ich denke mir, es gibt ein Tiefstes der Seele, wenn dieses aufgeregt ist, so kann sie nur noch gefoltert oder kalt gemacht werden. Der Schmerz liegt überhaupt in der Dauer, die Freude im Augenblick.“ Und ähnlichen Gedanken gibt er Ausdruck in dem aus dieser Zeit stammenden Gedicht:

Auf eine Violine.

Wenn deine Wunderklänge
Den Saiten rasch entfliehn
Und rauschend im Gedränge
An mir vorüber ziehn:
Da wird's in Herzenstiefen
So wohl mir und so bang,
Als ob da drinnen schliefen
Viel Brüder zu jedem Klang.

Da denk' ich wohl zuweilen:
Ach, wär sie doch belebt!
Da würde alles heilen,
Was jetzt zu reißen bebt!
Da wär der Freund gefunden,
Der deinen Schmerz versteht,
Der blutet an gleichen Wunden,
Der lächelnd mit dir vergeht!

Doch, wenn ich's recht bedenke,
Wenn ich ins Labyrinth
Der Töne mich tief versenke,
Die dir entklungen sind —
Da ruf' ich aus mit Tränen:
Bleib ewig unbewußt!
Solch Weh und solch ein Sehnen
Trägt keine lebendige Brust!

Diese gleiche außerordentliche Empfänglichkeit zeigt sich bis in die letzten Jahre hinein. Als er in Dresden wieder einmal vor der Sixtina steht, schreibt er an seine Frau Christine: „Der Eindruck war so überwältigend, daß mir die Tränen ins Auge traten. Mit der Musik geht es mir längst so, weshalb ich sie fliehe. Es wäre schlimm, wenn nach und nach alle Künste eine solche Gewalt über mich erlangten, denn woher einen Ersatz dafür nehmen, wenn man ihnen ausweichen müßte?“

Freude an der Musik hat Hebbel von Jugend auf gehabt. Spät noch weilen seine Gedanken in der Erinnerung an die dörfliche Adventsmusik. Schon in Hamburg hat er Clara Schumann gehört. In München ist sein Studienfreund Gartner

[1] Im gleichen Verlage erschien unter dem Titel „Friedrich Hebbel. Ein Lebensbuch“ (geb. 6 M.) ein Auszug aus den Briefen und Tagebüchern, der unter allen bedeutsamen Aeußerungen des Dichters auch das enthält, was des Dichters Verhältnis zur Musik betrifft.

gewesen, bei dem er oftmals die Abende sich hat vormusizieren lassen; er hatte seine besondere Freude, wenn ihm das Wesen der musikalischen Komposition aufging, wenn er z. B. beim Anhören von Beethovens Variationen richtig das Wesen der Variation dahin bestimmte, „das Thema ist ein Ziel, welches der Künstler auf den anscheinend verschiedenartigsten, oft einander gerade entgegengesetzten Wegen mit Notwendigkeit erreicht". Gartner hat eine Anzahl Hebbelscher Gedichte komponiert, und Hebbel hat ihn später noch wieder in München besucht.

Als Hebbel nach seinem zweiten Aufenthalt in Hamburg nach Paris gereist war, berichtet er der Freundin Elise Lensing von dort häufiger von Konzerten, denen er beigewohnt hat. Er schildert die Messe in Nôtre-Dame, Konzerte im Odeon und im Saal Pleyel, überall hat er seine Freude an der Musik, die zu Herz und Gemüt spricht, und urteilt abfällig über das reine Virtuosentum. Besonders erfreut es ihn, daß in Frankreich die deutsche Musik bei weitem die französische und italienische überwiegt. Für die viel gerühmte Ostermusik in der Sixtina in Rom hat er nichts übrig, überhaupt vermißt er in Italien das eigentlich musikalische Element, auch in Neapel, meint er, höre man italienische Volkslieder nur, wenn man sie selbst singe, das Volk sei durchaus unmusikalisch.

In Wien sammelte sich dann im Hause des Dichters ein ständiger Kreis von Schülern und Freunden um ihn, in dem das musikalische Interesse sehr groß war, und es wurde viel und mit Freude musiziert. Zu den Intimsten gehörten: der Schüler Schumanns Debrois van Bruyck. Emil Kuh heiratete die Sängerin Adele Ferrari. Und so hören wir dann öfter von musikalischen Feierlichkeiten im eigenen Heim, und es ist besonders hübsch die Schilderung der Schiller-Feier, zu der Debrois die schönste Beethovensche Sonate spielte und Adele Ferrari Lieder sang. Die Musik bildete stets einen Bestandteil der häuslichen Feste.

Wenn der Dichter überall mit besonderer Vorliebe die großen Messen in den Kirchen hört, so wissen wir bei seinem religiösen Standpunkt, daß ausschließlich das Musikalische, Gefühlsmäßige ihn dabei anzog. Wie stark dies Gefühl bei ihm zuweilen sich in Musik umsetzte, dafür ist ein besonders schlagendes Beispiel die Tagebuchaufzeichnung vom 10. März 1838:

„Ueber Nacht träumte mir, ich sei Kind, und an einem Weihnachtsmorgen in dem P.schen Bauernhause in der Stube des Gesindes, worin ich in meiner Kindheit oft gewesen bin. Alles war vergnügt und heiter, ich in einer gerührt-festlichen Stimmung, es wurde Kaffee getrunken, dazu Kuchen und Früchte gegessen, die P.schen Kinder standen in der Tür und hatten Freude an der Freude der Knechte und Mägde. Plötzlich trat der alte Franz Sammann herein und blies einen Weihnachtschoral auf der Flöte. O, wie zerfloß mir in Wonne und Wehmut das Herz! Was mir diesen Traum aber merkwürdig macht, ist dieses. Ich meine, die Musik gehört zu haben, die meine Seele ahnte (wenn ich mich so ausdrücken darf, wie ich mich ausdrücken muß, wenn ich nicht ganz stillschweigen soll), als ich in der hiesigen Allerheiligenkapelle das Freskogemälde, welches die Anbetung der heiligen drei Könige und der Hirten, die vom Felde kamen, um den Heiland zu sehen, vorstellt, neulich zum erstenmal betrachtete. An der einen Seite sind auf diesem Gemälde die heiligen drei Könige vorgestellt, die dem Kinde, das im Schoß der Mutter liegt, ihre Gaben darbringen; an der andern stehen die Hirten, drei fromme, in unbewußter Andacht versunkene Jünglingsgestalten, und blasen ihre Schalmei. Ich bin mir bewußt, daß die Flöte des alten Franz diejenigen kindlichen, süßen Weisen erschallen ließ, die ich diesen blasenden frommen Jünglingen auf dem Gemälde aus ihren Gesichtern ablas." So schreibt nur ein von innerer Musik erfüllter Dichter; und wir glauben ihm gern seine Mitteilung an die Prinzessin Wittgenstein, daß er selbst, wenn er eine bedeutende Szene schreibt, immer Musik dabei hört. Der Rhythmus seiner Lyrik spricht für ein gleiches musikalisches Empfinden.

Ein fachmännisches Urteil über Musik maßt sich Hebbel nirgends an. Aber es ist für ihn charakteristisch, daß er einen sicheren Instinkt für das wirklich Wertvolle besitzt, einen Instinkt, der z. B. der bildenden Kunst gegenüber bei ihm durchaus versagt. In der Musik wirkt das Große und Gewaltige unmittelbar auf ihn, die Musik Mendelssohns zur Antigone empfindet er als einen schreienden Kontrast: „Sie paßt zum Sophokles wie ein Walzer zur Predigt", und die Meyerbeerschen „Rechenexempel, die nicht ohne Schlittschuhbahn und in die Luft gesprengte Schlösser zum Effekt gelangen können", sind ihm zuwider. Desto stärker ist das Verständnis und sein Empfinden für Mozart und Beethoven. Als er in München im März 1852 den „Fidelio" hört unter der Leitung von Lachner, schreibt er: „Ich wurde zum erstenmal von der stillen Majestät des Beethovenschen Genius berührt. Freilich, freilich, das ist unsterblich, wie irgend etwas." Und über den Zusammenhang des Genies mit der Natur: „Große Talente sind große Naturerscheinungen. Ein Trauerspiel von Shakespeare, eine Symphonie von Beethoven und ein Gewitter beruhen auf den nämlichen Grundbedingungen."

Bei dieser natürlichen Veranlagung des Dichters ist es nicht verwunderlich, daß ihn das Verhältnis der Poesie zur Musik eindringlich beschäftigt hat. Es wurde ihm ja auch immer wieder dadurch nahegebracht, daß Gedichte von ihm komponiert wurden, und er dadurch allmählich immer bessere Einblicke bekam in das Verhältnis der beiden Schwesterkünste. Insbesonders in seinem Briefwechsel mit Robert Schumann spricht er sich klar darüber aus. Robert Schumann hatte Gedichte Hebbels komponiert und ihm zugesandt. Leider ist die persönliche Bekanntschaft zwischen den beiden innerlich sehr vielfach verwandten Naturen daran gescheitert, daß Hebbel gerade in einer für Schumann scheinbar sehr ungünstigen Stunde diesen in Dresden besuchte. Hebbel schreibt darüber später an die Prinzessin Wittgenstein, als Schumann bereits unheilbar erkrankt war: „Ich hoffe, Sie werden mein kurzgefaßtes Benehmen bei meiner Zusammenkunft mit dem unglücklichen Komponisten nicht mehr zu hart verdammen, wenn Sie diese Korrespondenz gelesen haben. So dringend zum Rendezvous eingeladen zu sein und dann vor einem verschlossenen Schrank zu stehen, es war doch gewiß zuviel für einen Menschen, der nie den Anspruch erhob, in der christlichen Tugend der Geduld zu exzellieren. Jetzt beklage ich es freilich recht sehr, daß wir einander nicht näher gekommen sind, und habe diese Blätter nicht ohne tiefe Rührung aus meinen Papieren zusammengesucht. Aber ich konnte damals nicht anders handeln, ohne meine ganze Natur zu verleugnen; denn Schumann war nicht bloß ein hartnäckiger, sondern auch ein unangenehmer Schweiger, er schien ebensowenig zu hören als zu reden. Denken Sie sich die Szene, wie er mit völlig ausdruckslosem Gesicht, vornüber gebeugt und in sich zusammengeduckt, auf dem Sofa neben mir saß, und fragen Sie sich, ob ich nicht verzweiflungsvoll wieder aufspringen mußte! Wenn ich, der ich keine Note kenne und nie eine Taste berührte, ihm auf seinem Klavier etwas vorgespielt hätte, würde er sich etwa so an mir amüsiert haben, wie ich an ihm." In diesen Zeilen steckt tatsächlich der ganze Hebbel und der ganze Schumann. Trotz des unglücklichen Ausfalles dieses Zusammenseins haben Hebbel und Schumann später doch miteinander dauernd in freundlicher Verbindung gestanden. Hatte Schumann sich zuallererst an Hebbel mit der Bitte gewandt, ihm behilflich zu sein bei der Durchsicht des Librettos, das für seine Oper „Genoveva" auf Grund des Hebbelschen Textes verfaßt worden war, so kam später Hebbel seinerseits auf eine Zusammenarbeit mit Schumann zurück, als dieser im Jahre 1853 die Komposition des „Heideknaben" gesandt hatte. „Der Zufall fügte es, daß ich an demselben Tage, wo ich Ihre Balladen empfing, die Musik zu hören bekam, weil ich mit meiner Frau in ein musikalisches Haus eingeladen war, und ich wurde von der Gewalt Ihrer Töne namentlich da erschüttert, wo im Heideknaben die Erzählung des Traumes eintritt. Wundern werden Sie sich, wenn ich Ihnen gestehe, daß diese Ihnen eigentümliche neue Form in mir die Hoffnung gemeinschaftlicher Verständigung zwischen Ihnen und mir über ein Problem, das mich seit langen Jahren beschäftigt, erregt hat. Was würden Sie zu einem Drama sagen, das sich, seines ungeheuren Umfanges wegen, bis auf wenige Partien ganz im allgemeinen hielte, und deshalb durchgehend von der Musik so zu begleiten wäre, wie z. B. die Ballade, die Sie melodramatisch behandelten? Ein solches Werk wird mein Moloch, an dem ich nun schon zehn Jahre arbeite, und der nichts Geringeres darstellt, als den Eintritt der Kultur in eine barbarische Welt."

Früher hatte Hebbel bei seinem zweiten Aufenthalt in München anläßlich der Aufführung der Agnes Bernauer die Bekanntschaft des Kapellmeisters Lachner gemacht und geglaubt, in diesem den langgesuchten Komponisten für den Moloch gefunden zu haben, aber hieraus war ebensowenig geworden als aus der Zusammenarbeit mit Schumann, und erst Max Schillings ist es vorbehalten gewesen, den Moloch als Text für eine Oper zu verwerten. Bei der melodramatischen Gestaltung seiner Balladen durch Schumann kam Hebbel zur Ueberzeugung, daß der dramatisch-poetische und der musikalische Höhepunkt nicht zusammenfallen können und dürfen; das Verhältnis von Text und Musik interessierte ihn stets und so ist es nicht verwunderlich, daß er annahm, als ihm der Antrag gestellt wurde, für den Komponisten Rubinstein den Text einer Oper zu liefern. Er schreibt darüber an Uechtritz am 4. Mai 1858, daß er nichts produziert hätte, als ein paar Balladen und einen Operntext. „Zu letzterem verstand ich mich im Anfang allerdings, wie der alte Goethe sich in ähnlichem Fall einmal ausdrückt, nur des schnöden Mammons wegen; denn ich erhielt ein Honorar von hundert Friedrichsdors . . . Ich selbst habe auf diesem scheinbaren Umwege manches gelernt, was mir zustatten kommen wird, während ich zuerst glaubte, meine Aufgabe bestehe darin, zwei Leberreime — denn das Thema war mir aufgegeben und strotzte von Unsinn — miteinander zu kopulieren. Nichtsdestoweniger bleibt eine solche Produktion immer etwas Halbes, das auf dem Uebergang zum Leben in der Mitte zwischen Schatten und Gestalt stecken bleibt und sich darum zur Mitteilung ohne Begleitung der Musik nicht eignet; ja, dies

Unfertige gehört zur Sache, da der Dichter, wenn er mehr tun wollte, als die Linien vorzeichnen, dem Musiker sein Geschäft unmöglich machen würde. Wie schwer es aber ist, dort einzuhalten, wo der eigentliche Reiz der Arbeit erst beginnt, läßt man sich so leicht nicht träumen, wenn man es nicht selbst versuchte; einem Taucher mag so zu Mute sein, der gerade in dem Augenblick wieder heraufgewunden wird, wo er die besten Schätze des Meeres, die reinsten Perlen und Korallen erst erblickt. Für solche Selbstkasteiung ist das Honorar nicht zu groß, ich zweifle wenigstens, ob ich mich auf etwas Aehnliches wieder einließe, wenn die Bedingungen auch noch lockender wären. Aber ich bereue diesen Versuch nicht; denn ich habe einen schönen Gewinn an Einsicht in das Verhältnis der Poesie zur Musik davongetragen, und glaube jetzt sogar, die griechische Tragödie mit ihren lyrischen Ausläufen im Chor besser zu verstehen wie früher . . ." Der Komponist war mit dem Ausfall des Librettos später nicht zufrieden, die Oper ist nicht komponiert worden.

In die letzten Lebensjahre Hebbels fallen die intimen Beziehungen zu Weimar, zu dem Kreise um Liszt, zur Fürstin und Prinzessin Wittgenstein, und die Briefe, die Hebbel über seinen Weimarer Aufenthalt in diesem Kreise an Christine schreibt, wie auch die Briefe an die Prinzessin, gehören zu dem Allerschönsten, was wir an Hebbelscher Korrespondenz besitzen. Mit überraschender Schnelligkeit schlingt sich hier der Faden intimer Vertrautheit von einem zum andern. Mit Staunen konnte Hebbel feststellen, eine wie gründliche, bis ins einzelne gehende Vertrautheit mit seinen Werken in diesem Kreise bestand; er, für den es nichts Höheres gab, als Gespräche, die das Tiefste berühren, fand hier in Weimar Menschen, von denen alle Fragen der Welt und der Kunst mit einer unendlichen Reife und Weite der Anschauung beurteilt und besprochen wurden. Hebbel selbst muß ebenso faszinierend auf den Kreis gewirkt haben wie dieser auf ihn. Es ist von allen, die Hebbel nahe gestanden haben, bekannt, daß er im Gespräch die Fülle seiner tiefsten Gedanken und geistvollsten Einfälle ausschüttete, ohne sich zu sorgen, ob die, denen er sich so hingab, das auch zu würdigen verstanden. In den letzten Jahren beklagt er sich selbst darüber, daß er so oft sich an unrechter Stelle verausgabt habe. Hier in Weimar standen sich völlig Ebenbürtige gegenüber. Sein erster Bericht an Christine vom 26. Juni 1858: „Abends auf der Altenburg große Gesellschaft, wo Liszt spielte, was er nur selten tun soll; Zigeunerrhapsodien, durch die er mich allerdings auch elektrisierte. Am Klavier ist er ein Heros; hinter ihm in polnisch-russischer Nationaltracht mit Halbdiadem und goldenen Troddeln die junge Fürstin, die ihm die Blätter umschlug und ihm dabei zuweilen durch die langen, in der Hitze des Spiels wild flatternden Haare fuhr. Traumhaft-phantastisch!"

Später berichtet er an Debrois über die Tage, „wie es sich mit Franz Liszts Musik verhält, kann ich als Laie nicht wissen, aber einen Kreis hat er um sich gebildet, wie ich auf Erden noch keinen sah. Mir war zumute, als ob ich mich auf einer Insel in des Aethers Höhen befände, so floß hier das individuellste Denken und Empfinden wie Goldfäden, die nicht einen Augenblick vereinzelt für sich existieren, zur sonderbarsten Harmonie zusammen. Es war zwar noch ein Spinnen des Menschen, aber ein Weben der Luft."

Der Dichter verfolgte mit dem allergrößten Interesse Liszts schriftstellerische Versuche, für die er uneingeschränkte Bewunderung hegte; er spricht sich der Prinzessin Wittgenstein gegenüber eingehend darüber aus. Es war nur natürlich, daß diese Schriften, wie überhaupt die ganze Stimmung des Liszt-Kreises auf das Werk Richard Wagners führten. In persönliche Beziehung ist Hebbel zu Richard Wagner niemals getreten. Es ist auch nicht anzunehmen, bei den Naturen dieser beiden Großen, daß sie persönlich warm miteinander geworden wären. Sie waren beide — und sie mußten es vielleicht unbedingt sein — ausgesprochene Egoisten, die nur auf ihr eigenes Ziel fest hinzuschritten, beide nicht frei von allerlei Menschlichkeiten. Eine Person, wie die wundervolle Gestalt Liszts, der sich mit dem ganzen Feuer seiner Persönlichkeit und seiner Mittel für das Durchdringen eines andern einsetzte, hätte zwar die Berührung zwischen beiden vermitteln, aber sie doch nicht miteinander in intime Beziehung setzen können. Hebbel und Wagner einte der Gedanke der Möglichkeit einer Verschmelzung von Oper und Drama, die Hebbel in ganz speziellen Fällen für möglich hielt. Dagegen protestiert er auf das entschiedenste gegen die Theorie Wagners, der das ganze Drama in Musik auflösen wolle, und er erklärt, auch der Prinzessin Wittgenstein gegenüber, daß er nie und nimmer anerkennen könne, daß die Wagnerschen Texte als solche schon poetischen Wert hätten. Er fügt ergänzend hinzu, daß, wenn diese Worte schon Bedeutung für sich allein hätten, ja der Musik gar keine Aufgabe mehr verbleiben würde. Ueber ihre verschiedene Kunstauffassung schreibt er an Strodtmann am 2. August 1862: „Das einzige, was mir an Ihrer Abhandlung nicht zuzutreffen scheint, ist die Zusammenstellung mit Richard Wagner. Ich war, als ich auftrat, weit davon entfernt, ein neues Evangelium zu predigen, ich wollte das durch Sophokles und Shakespeare Geschaffene wieder in sein Recht einsetzen. Er hat aber eine Kunstgattung ausgeheckt, die im schreiendsten Widerspruch mit der großen Vergangenheit stand, die das Wesen der Kunst selbst vernichtet und ohne Frage nur das eigene Defizit an Melodien decken sollte."

Dieser Kampf gegen die Theorie Wagners machte den Dichter jedoch in keiner Weise blind oder ungerecht gegen Wagners Werke selbst, im Gegenteil, er fühlte sich Wagner verbunden im Kampf gegen Vorurteile und Trivialität, und im Vergleich mit der italienischen Oper scheint ihm die Wagnersche Theorie richtig, daß die Oper ihre Stoffe aus der Mythologie entlehnen soll: „Wenn ein Schwanenritter singt, wird sich niemand wundern; denn ein Mensch, der den Ozean auf dem Rücken eines Schwans durchschneidet, kommt aus einer anderen Welt, bei der es anders hergeht als in unserer Welt. Aber wenn ein Notar sich in Rouladen erschöpft, während er einen Heiratskontrakt zu Papier bringt, klafft uns ein Widerspruch entgegen, den wir nur dadurch uns erträglich machen, daß wir uns bemühen, das ganze über das einzelne zu vergessen, und also auf die höchste Wirkung der Kunst, die umgekehrt alles einzelne ins ganze auflösen will, verzichten müssen."

Wie vortrefflich Hebbel zu scheiden weiß zwischen der Theorie und der Produktion selbst, das beweist sein Bericht über die erste Aufführung des „Lohengrin" in Wien am 24. und 31. August an die Fürstin Wittgenstein: „Daß der ‚Lohengrin' in Wien den glänzendsten Erfolg gehabt hat, würden Sie von mir schwerlich zuerst erfahren haben, und wenn ich Ihnen die Meldung auch gleich am nächsten Morgen gemacht hätte; denn bei dem Interesse, das Sie an dem Werk wie an dem Komponisten nehmen, hat der Telegraph ohne Zweifel noch in der Nacht seine Schuldigkeit getan. Sie hören es aber vielleicht nicht ungern von mir, daß ich, der ich Strohgeflacker und echtes Feuer voneinander zu unterscheiden weiß, diesen Erfolg für einen dauernden halte und also von Herzen dazu gratuliere. Was mich selbst betrifft, so kenne ich bis dato nur den ersten Akt; dieser hat aber, namentlich in der Entfaltung der Massenbewegungen, mächtig auf mich gewirkt, und ich freue mich, heute abend das Ganze zu hören. Ich war nämlich durch einen ebenso impertinenten als boshaften Zufall verhindert, der ersten Vorstellung bis zu Ende beizuwohnen und erübrigte nur mit der größten Mühe eine Stunde, um doch in dankbarer Erinnerung an die Altenburg mit dabei zu sein. Den Text hatte ich natürlich vorher nochmals mit Aufmerksamkeit gelesen, und was diesen betrifft, so muß ich freilich bei der Ansicht stehen bleiben, die sich in mir feststellte, als mir ihn vor Jahren der Baron Ziegesar mitteilte. Er ist, das Verhältnis zur Musik im Auge behaltend, gewiß einer der allervortrefflichsten, aber die Aufgabe des Dramas fängt eben da erst an, wo er aufhört, und zwar im einzelnen, in jedem Vers, wie im ganzen, im Gesamtorganismus. Um nur das Nächste hervorzuheben, so versteht es sich in dem nämlichen Augenblick, wo der Lohengrin seiner Elsa das Fragen verbietet, für jedermann von selbst, daß sie fragen wird: der Dichter müßte aber aus ihrer Frage etwas ganz anderes als den Tod für sie resultieren lassen, wenn er nicht der Trivialität verfallen wollte, er dürfte auch das Verbot selbst nicht nackt und motivlos hinstellen, sondern Verwicklung und Auflösung müßten unendlich gesteigert und in gleichem Maße der Ausdruck in blitzende Farben getaucht werden. Der Musiker dagegen hat vollkommen recht, wenn er sich die Sphäre so und nicht anders abgrenzt, und Sie halten ja auch nur die Produktion, die ich nie angriff, nicht die Theorie fest . . ."

„Lohengrin habe ich nun ganz gehört, und der Eindruck ist auf mich, wie auf meine Frau, ein höchst ergreifender gewesen; auch ist der entschiedenste Erfolg über allen Zweifel erhaben. Heil übrigens Wagner, daß er in dem edlen Liszt einen solchen Freund aller Freunde fand, ein wahres cor cord., wie man in Rom, wenn ich nicht irre, über dem Grabe Shelleys liest; eine solche Selbstaufopferung ist ohne Beispiel, und ich habe den Abend viel, viel an ihn gedacht und von ihm gesprochen."

Als seine „Nibelungen" beendet sind, fühlt Hebbel dann freilich in stolzem Selbstbewußtsein, daß neben jener Gestaltung der deutschen Sage „Geibels Marzipan und Richard Wagners Krüppelholz nicht bestehen können; denn diese Leute haben nicht einmal eine Ahnung vom Gegenstand und behandeln das Götterschwein Särmie, das in Walhalla die Asen satt macht, ohne dabei zu sterben, wie eine ganz gewöhnliche Sau."

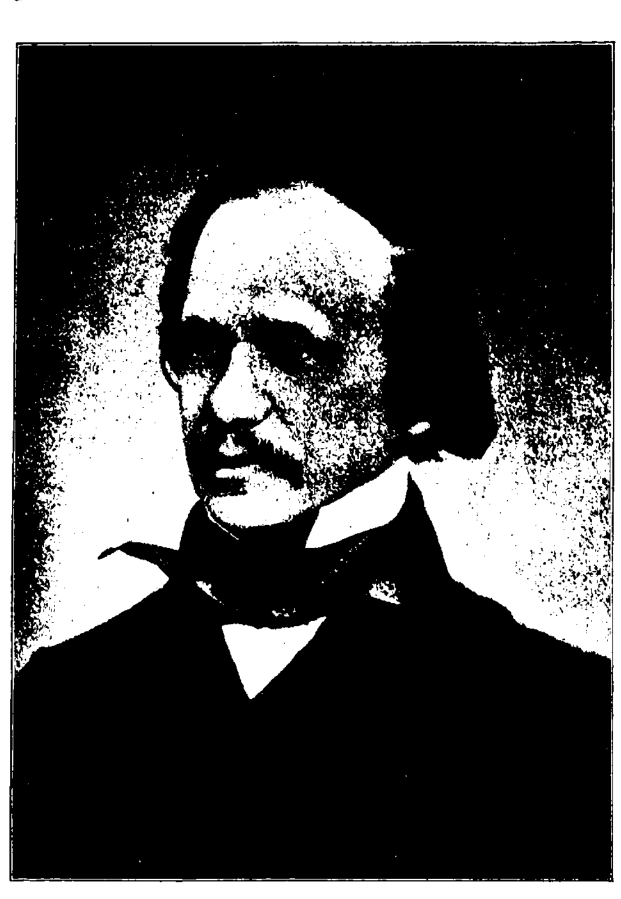
Wir Nachgeborenen aber haben das Glück, daß wir nicht uns für den einen gegen den andern zu entscheiden brauchen, sondern uns der Freude am Besitztum der unsterblichen Meisterwerke des Dichters wie des Komponisten in gleicher Weise hingeben können.



# Alexander Sergejewitsch Dargomyszsky

## (1813 — 1913).

Es leben heute noch in Rußland Musiker, die mit Dankbarkeit und Rührung der Förderung und liebevollen Teilnahme gedenken, die ihnen Dargomyszsky zugewandt hatte. Dieser Umstand kennzeichnet jedenfalls in gewissem Maße den Menschen und den Künstler, der selbst den Dornenweg des Verkannten zurücklegen mußte. Sein Lebenslauf ist zugleich ein Beweis dafür, daß ein starkes Talent stets seiner Zeit und dem Verständnis der Mitwelt vorangeht. Nicht unter wirtschaftlichen Sorgen und Nöten, sondern in einem behaglichen und vornehmen Milieu hat Dargomyszsky im Februar 1813 das Licht der Welt erblickt. Sein Vater nahm eine hohe Stellung ein im kaiserlich-russischen Verwaltungsamt und seine Mutter entstammte einem sehr reichen Hause. Die Unruhen der Napoleonischen Belagerungszeit verscheuchten diese, wie andere begüterte Familien, aus den Hauptstädten, und in Smolensk wurde Alexander geboren und erzogen.



ALEXANDER SERGEJEWITSCH DARGOMYSZSKY.

Früh zeigte sich sein musikalisches und kompositorisches Talent, und vom sechsten Lebensjahre an erhielt er einen regelmäßigen Pianoforteunterricht bei einem berühmten Musiklehrer. Dieser bemühte sich, den Schaffensdrang des Zöglings, den er als verfrüht erachtete, zurückzudämmen, was nur zur Folge hatte, daß der talentvolle Knabe um so eifriger und häufiger kleine Klavierstücke verfaßte.

Er genoß eine außerordentlich sorgfältige Erziehung, und wurde durch musikalisch geschätzte Pädagogen jener Zeit, wie Schoberlechner, Zeybach und Juschkow in der Theorie des Klavierspiels und auch im Violinspiel und im Gesang unterwiesen. Seine übersprudelnde Produktivität in der musikalischen Gestaltung führte die Eltern allmählich zu der Erkenntnis, daß er keinen anderen Beruf als die Musik wählen würde, und so ließen sie ihn dann ruhig gewähren.

Mit 18 Jahren hatte er schon eine Popularität als Komponist von Liedern und Stücken für Klavier und Geige erlangt, aber besonders ernst erfaßte er die Komposition, nachdem er Glinka persönlich näherzutreten Gelegenheit fand. Zu dem Kreise seiner intimen Bekannten gehörten bald auch Puschkin und Szukowsky, deren Dichtungen befruchtend auf ihn wirkten. Besonders stark war aber der Eindruck, den Glinka und seine Werke auf ihn machten. Der Autor vom „Leben für den Zar" erkannte gleich die ungewöhnliche Begabung von Dargomyszsky und gab ihm die für ihn selbst von seinem Berliner Freunde Dehn verfaßten Schriften zur technischen Vervollkommnung in der Komposition, im Kontrapunkt und in der Harmonie. Er ließ ihn auch genau die Partitur vom „Leben für den Zar" durchstudieren. Nach der Richtung der Instrumentierung und des Kontrapunktes vermochte Dargomyszsky aber Glinka nicht zu erreichen, während er in der musikalischen Erfindung ihm voranging. Im Jahre 1839 vollendete er seine ersten Opern „Esmeralda" nach einem Vorwurf von Victor Hugo und „Der Triumph des Bacchus" nach einer Dichtung von Puschkin. Ungeachtet seiner guten Beziehungen konnte er die Darstellung dieser musikalischen Bühnendramen in der Heimat nicht erlangen. Er begab sich deshalb nach dem Auslande und erreichte sein Ziel in Brüssel und in Paris, wo besonders Halévy ihm ein großes Interesse entgegenbrachte. Die Sympathie, die er sowohl in der Kritik wie in musikalischen Kreisen im Auslande fand, verlieh ihm neue Schwungkraft. Nach Hause zurückgekehrt, bemühte er sich wiederum um die Aufführung und erzielte sie endlich 1845 für „Esmeralda", die erst in Moskau und dann auch in Petersburg von Erfolg begleitet war.

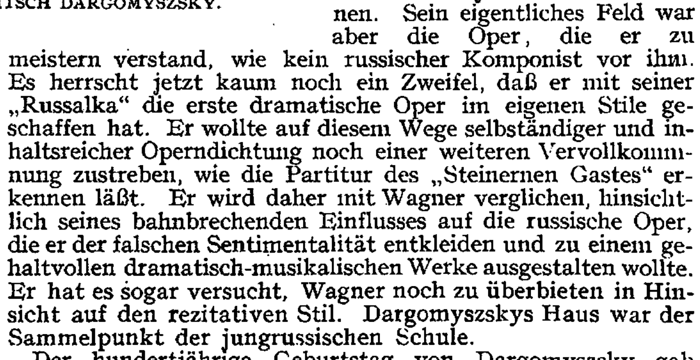
Vergebens suchte er auch den „Triumph des Bacchus" auf die Bühne zu bringen. Man war ihm anscheinend in der Direktion der Kaiserl. Oper nicht gewogen. Seine Freunde behaupteten später, daß er auch mit seinem Hauptwerke nicht durchgedrungen wäre ohne die Propaganda, die seine treuen Verehrer und Anhänger, Fürst Odojewsky und Karamasin, für ihn gemacht hatten, die ihm auch ein Konzert veranstalteten.

Im reifen Alter ging Dargomyszsky erst an die Komposition seiner Oper „Russalka" heran (zu deutsch: „Nixe"). Er beendete sie 1855 und im folgenden Jahre fand im Zirkustheater, im gegenwärtigen Marientheater in Petersburg, ihre Uraufführung statt. Der Beifall des musikalischen Publikums war rauschend, und die Kritik, besonders von Sjerow, eine begeisterte. Von einer allgemeinen Anerkennung konnte aber erst ein Jahr später die Rede sein, als das Werk inzwischen immer häufiger zu Gehör gelangte. Für den Autor war die Anerkennung ein Balsam und der Ansporn zu weiterem Schaffen. So stürzte er sich mit einem Feuereifer auf die Komposition von „Rogdana" und auf die vom „Steinernen Gast". Letztere zu vollenden war ihm selbst nicht mehr vergönnt, und Rimsky-Korsakow unterzog sich später dieser Aufgabe.

In seiner Autobiographie schrieb Dargomyszsky im Jahre 1867 folgendes: „‚Esmeralda' lag ganze acht Jahre in meinem Portefeuille. Diese acht Jahre vergeblichen Wartens in der schaffensfreudigsten Zeit meines Lebens legten sich wie schwere Steine auf meine ganze künstlerische Tätigkeit." Und an einer anderen Stelle heißt es vom Jahre 1870: „Du fragst, wie es meiner Musik geht? Wie soll es ihr gehen, wenn die Wege ihr versperrt werden, einerseits durch die Willkür der Leitung, andererseits durch die Unkultur des Publikums."

Als „Russalka" als Leitstern am Himmel der russischen Opernmusik bewundert wurde und der Komponist den Ehrenplatz an der Seite von Glinka bekam, war Dargomyszsky schon 53 Jahre alt und aufgerieben durch beständige Sorgen, Aufregungen und durch eine schwere Krankheit. Noch einmal erlebte er den Triumph, sein Hauptwerk vor einem ausverkauften Hause unter einem ungewöhnlichen Jubel aufgeführt zu sehen. Wie er damals sagte, war diese Wertschätzung der Lohn für ein jahrelanges Martyrium und vergoldete ihm noch die letzten Stunden seines Lebens.

Er hinterließ eine Fülle von bedeutenden Tondichtungen, unter denen sich kleinrussische und finnische Fantasien, Instrumentalwerke verschiedener Art und viele Lieder befinden, die auch heute noch durch Humor, Grazie und Frische jeden erfreuen können. Sein eigentliches Feld war aber die Oper, die er zu meistern verstand, wie kein russischer Komponist vor ihm.



Es herrscht jetzt kaum noch ein Zweifel, daß er mit seiner „Russalka" die erste dramatische Oper im eigenen Stile geschaffen hat. Er wollte auf diesem Wege selbständiger und inhaltsreicher Operndichtung noch einer weiteren Vervollkommnung zustreben, wie die Partitur des „Steinernen Gastes" erkennen läßt. Er wird daher mit Wagner verglichen, hinsichtlich seines bahnbrechenden Einflusses auf die russische Oper, die er der falschen Sentimentalität entkleiden und zu einem gehaltvollen dramatisch-musikalischen Werke ausgestalten wollte. Er hat es sogar versucht, Wagner noch zu überbieten in Hinsicht auf den rezitativen Stil. Dargomyszskys Haus war der Sammelpunkt der jungrussischen Schule.

Der hundertjährige Geburtstag von Dargomyszsky gab den Anlaß zu einer eindrucksvollen Feier an seinem Grabe auf dem Friedhof von Newsky-Lawry in St. Petersburg. Die gesamte musikalische Welt der russischen Residenz war erschienen und ein solch zahlreiches Publikum, daß viele den Zugang zum Grabe nicht finden konnten, wo der Chor der Kaiserl. Oper einen wundervollen Gesang anstimmte und ein Berg von Blumen und Kränzen aufgeschichtet war. Durch Deputationen und Kranzspenden waren u. a. vertreten: die Prinzessin von Sachsen-Altenburg, die Kaiserl. Musikalische Gesellschaft, die Stadt Petersburg, das Kaiserl. Konservatorium, die Vereinigung zur Förderung russischer Musiker und Komponisten, die Künstler der Kaiserl. Oper, die Adelsgemeinschaft von Tula, der Verband der Schriftsteller und Tondichter, die Philharmonische Gesellschaft, die Gattin von Rimsky-Korsakow u. a. m. Schaljapin sandte einen Kranz mit der Aufschrift: A. S. Dargomyszsky, dem Schöpfer des „Steinernen Gastes".

**Marie Beßmertny.**

# Zwei Uraufführungen in Karlsruhe.

## Heinrich Bienstock: „Zuleima".

## Fritz Koennecke: „Der fahrend Schüler im Paradeis".

ALLE Zeiten haben frühreife musikalisch-produktive Talente aufzuweisen. Zu solchen der Gegenwart gehört *Heinrich Bienstock.* Mit zwölf Jahren dichtete und komponierte er eine kleine Oper, ohne vorher das Instrumentieren gelernt zu haben. Ueber die Bretter ging sie allerdings nicht, aber ihre besten Teile wurden von dem jungen Komponisten zu einer Ouvertüre verarbeitet, die als Vorspiel zu einem Shakespeare-Drama wiederholt am Stadttheater zu Mülhausen i. E. zur Aufführung kam. Dort hörte sie der Klavierlehrer Bienstocks, der bekannte Baseler Musiker Hans Huber, und er fand darin eine starke Begabung des Knaben, namentlich für orchestrale Wirkungen. Der junge Bienstock bezog nun das Baseler Konservatorium. Verschiedene Kompositionen entstanden während der Studienzeit. Im Frühjahr 1911 schrieb er als Obersekundaner neben seinen Schulverpflichtungen die einaktige Oper „Zuleima". Der Vorwurf zu dieser Oper ist zwar alltäglich, allein Ferdinand Lion hat mit Geschick aus ihm ein spannendes Drama aufgebaut, das dem Musiker Gelegenheit gibt, sich in Stimmungen zu ergehen, wie sich dramatisch auszuleben. Die Handlung ist folgende: Der reiche Perser Chemreddin liebt von allen seinen Frauen Zuleima am meisten. Aber er ist ein Greis und deshalb mißtrauisch. Er möchte von Zuleima nicht betrogen werden. Diese beteuert ihre Treue und er tritt nun eine Reise an. Kaum ist er fort, so ruft sie ihren Geliebten, den Eselstreiber Achmet, mit dem sie des Nachts am Gitterfenster kost. Auf seine Bitten läßt sie Achmet in das Haus. Und nun tanzt sie ihm ihre verführerischsten Tänze vor. Sein Liebesverlangen ist bereits nahe der Erfüllung, als plötzlich Chemreddin unvermutet zurückkehrt. Rasch entschlossen verschließt Zuleima Achmet in den offenstehenden Juwelenschrank, dessen Inhalt in die unterirdische Schatzkammer verbracht worden war. Zuleima spielt die Unbefangene, allein Chemreddin bemerkt an dem abgeworfenen Oberkleid, daß sie getanzt hat. Umsonst versucht sie den Alten in den Harem zu locken. Sie tanzt vor ihm den gleichen Tanz, den sie vorhin vor Achmet getanzt hat, nur noch hingebender, noch herausfordernder. Chemreddin rührt es nicht, so sehr auch das junge Weib in seiner Verzweiflung sich vor ihm dreht und windet. Ruhig steht er in kalter Grausamkeit vor dem Schrank und wartet, bis der Eingeschlossene den letzten röchelnden Atemzug getan hat. Erst dann geht er, um seine Reise von neuem anzutreten. Wie toll stürzt Zuleima an den Schrank und öffnet ihn. Als ein Toter fällt Achmet aus ihm heraus. In wahnsinnigem Schmerz wirft sich Zuleima über den Leichnam. Heftig weist sie die Mitleidsäußerungen der anderen Haremsfrauen von sich. Den goldenen Kamm aus dem Haar sich reißend, bricht sie eine Zacke ab und stößt sie sich ins Herz[1]. — Heinrich Bienstock war ein Fünfzehnjähriger, als er seine, die geschilderte Handlung im allgemeinen treffend charakterisierende Musik geschrieben hat. Daß sie das Merkmal eines ausgesprochenen Stils trägt, kann man bei der Jugend des Komponisten nicht verlangen. Fremdes mischt sich in ihr mit Eigenem. Aber das dramatische Leben, das sie durchpulst, die formale Rundung, in der sie sich präsentiert und der sinnlich-schöne Klang, mit dem sie unserem Ohre schmeichelt, läßt darüber hinwegsehen, daß das thematische Material keine besondere Eigenprägung besitzt. Jedenfalls hat man „Zuleima" als Probe eines ungewöhnlichen Talents anzusehen und man wird die sichere Hand, mit der der jugendliche Komponist sein Werk hingestellt hat, seinen hochentwickelten Sinn für klangliche Wirkungen und seine Gewandtheit in der Beherrschung der orchestralen Mittel würdigen müssen. Von der Durchführung der Titelrolle hängt der Erfolg der Oper ab. Frl. Tercs wußte als Zuleima durch den hinreißenden Ausdruck in ihrem Spiel und in ihren Tänzen zu fesseln. Diese Tänze dürfen musikalisch als das Reifste und Eigenartigste der Oper gelten.

Auf Zuleima folgte als zweite Uraufführung „*Der fahrend Schüler im Paradeis*", ein Fastnachtsspiel von Hans Sachs, in Musik gesetzt und für die Bühne neu eingerichtet von *Fritz Koennecke.* Ein zu dem vorhergegangenen, nach Stoff, Handlung und Musik durchaus gegensätzliches Werk. Das Hans Sachssche Fastnachtsspiel hat seine bescheidene Pointe darin, daß die einfältige Bäuerin den bettelnden Scholaren, der behauptet, er käme von Paris, dahin versteht, er käme vom Paradies. Und als die Bäuerin fragt, ob er darin auch ihren verstorbenen ersten Mann gesehen, da schildert der die Situation erfassende Schelm die Armut des im Paradies darbenden Seligen so herzbewegend, daß die in Schmerz aufgelöste Bäuerin Geld, Kleider und Wäsche holt, um sie dem angeblich nach dem Paradies zurückreisenden Schüler für ihren Mann mitzugeben. Der Scholar macht sich eiligst davon, aber der heimkehrende Bauer reitet ihm nach, um ihm die Beute wieder abzujagen. Er erreicht den Fahrenden auf der Landstraße, der den Pack im Gebüsch versteckt hat und den Bauer ruhig erwartet. Mit listigen Worten veranlaßt er den Bauer, dem angeblich über das Moor Geflohenen nachzueilen. Währenddessen setzt er sich auf des Bauers Pferd und reitet mit den gewonnenen Sachen lustig davon. Der Bauer findet nicht den andern im Moor, er findet aber auch den fahrenden Schüler nicht mehr und nicht mehr sein Pferd. Jetzt merkt er, daß er überlistet ist. Seine Dummheit will er jedoch seiner ihn suchenden Frau nicht eingestehen und so lügt er ihr vor, er habe dem Schüler, damit er rascher ins Paradies komme, das Pferd gegeben. Statt der Prügel, die er der Bäuerin zugedacht, muß er ihr gute Worte geben. Man versöhnt sich, und unter dem Gejohle der inzwischen herbeigekommenen Dorfgemein beschließt man: „Die Fastnacht halten bey Sauffen und Fressen und lustiger Schwenk, der Sach vergessen!" — Ebenso hanebüchen wie die Handlung und die Sprache ist auch die Musik. Schwer schreitet sie daher, in starrem Rhythmus, die vierschröterischen Bauernfiguren auf der Bühne nicht übel charakterisierend. Man merkt, daß sie von einem Mann stammt, der viel gelernt hat, der Geist aber keine starke Erfindung besitzt. Ein gewisser Stil ist der Musik nicht abzusprechen, allein die dickflüssige, ausgeklügelte, unruhige Polyphonie, die fast gar keine Ruhepunkte bietet, wirkt für die Dauer ermüdend. Eine weniger komplizierte, natürlicher sich gebende Musik, die nicht so sehr im Orchester dominierte, sondern den Gesangsstimmen Gelegenheit gäbe, sich freier zu entfalten, wäre zur Illustrierung der harmlosen Bühnenvorgänge dienlicher gewesen. (Der Komponist hat inzwischen bekannt gegeben, daß er sein Werk umarbeite.) Dargestellt wurde die Burleske recht gut. Herr Siewert als fahrender Schüler war in Gesang und Spiel voll sprudelnder Frische und kecken Uebermuts. Der grobe, superkluge Bauer und die in ihrer Herzenseinfalt so leicht zu betörende Bäuerin fanden in Herrn v. Schwind und Frl. Bruntsch geeignete Vertreter. Herr Hofkapellmeister Reichwein hatte sich der musikalischen Durchführung der beiden Novitäten mit Wärme angenommen. Szenisch gehoben wurden sie durch die von Herrn Hoftheatermaler Wolf ausgeführten, stimmungsvollen Dekorationen. Das Publikum spendete den Darstellern wie auch den Autoren der beiden Werke herzlichen Beifall.

**F. Schweikert.**

[1] Daß diesen Text ein Fünfzehnjähriger komponiert hat, ist wirklich alles mögliche und bezeichnend. *Red.*

---

# Alte italienische Sinnbilder der Musik.

### Von Dr. PAUL RIESENFELD (Breslau).

DIE bildende Kunst aller Zeiten und Völker enthält Darstellungen, die stofflich zur Musik in naher Beziehung stehen oder musikalische Ausdrucksmittel reich verwenden. Diese Tatsache ist wohl keinem Kunsthistoriker oder Instrumentenforscher entgangen. Besonders in der italienischen Malerei der Renaissance nimmt die Musik eine bevorzugte Stellung ein. Daß gerade im XIV. Jahrhundert (Trecento) die Tonkunst in auffällig starker Weise die Phantasie der Bildner erfüllte, erklärt sich sowohl aus kulturgeschichtlichen Gründen wie aus dem monumental repräsentativen, kirchlich symbolischen Charakter der Malerei des Trecento. Die verwandte Wesensart der Musik — ihre symbolisierenden, abstrakten, religiösen Eigenschaften — ließ sie gerade für allegorische Darstellungen sehr geeignet erscheinen.

Das erkennt man bei der Betrachtung des von unbekannten Meistern geschaffenen Freskenzyklus in der Spanischen Kapelle der Kirche S. Maria Novella zu Florenz. Man sieht da eine Apotheose des Thomas von Aquino und in ihr eine allegoria filosofica della religione cattolica. Der Heilige thront in der Mitte des Bildes, über ihm schweben sieben Engel, wahrscheinlich als die Symbole der sieben Tugenden; neben ihm sitzen die Repräsentanten der ganzen Heiligen Schrift. Weiter unten, in einer zweiten Reihe, sieht man auf prachtvollen gotischen Chorstühlen vierzehn weibliche Gestalten und zu ihren Füßen ebensoviel Männer sitzen; jene sind jugendlich zart und im Besitze von mancherlei phantastischen Attributen; diese sind bejahrt und nachdenklich gebückt oder nehmen eine Stellung ein, die auf ernste Arbeit deutet. Die Jungfrauen repräsentieren weltliche und geistliche Wissenschaften und Tugenden, während die Männer als die ruhmreichen Vertreter der entsprechenden Disziplinen dargestellt sind. Die Reihe beginnt mit der Grammatik und den sechs anderen freien Künsten und geht dann zu theologischen Aufgaben über, zu den drei christlichen Tugenden und den Fächern der Gottesgelahrtheit. Die Gestalten des Quadriviums: Musik, Astronomie, Geometrie und Arithmetik sind durch ihre verschiedenen Instrumente

in mannigfache Bewegung gebracht. Daß die Musik als die vierte im Bunde der drei messenden und rechnenden Wissenschaften erscheint, ist wohl aus antiker Vorstellung erklärlich und auch durch den — besonders von den mittelalterlichen Mensuralisten betonten — gelehrten Charakter der Tonkunst begründet. Schon die alten Hellenen empfanden und konstruierten geheimnisvolle Beziehungen zwischen Arithmetik und Musik. Die Begründer dieser Zahlen- und Tonmystik sind die Pythagoräer. Der mathematische Teil der Musik erregte in nicht geringerem Maße die Aufmerksamkeit der Araber des Mittelalters, die theoretische Werke über diesen Gegenstand geschrieben haben. Sagt doch auch ein Aesthetiker der Neuzeit, Hans Christian Oerstedt, in seiner Abhandlung „Ueber die Gründe des Vergnügens, welches die Töne hervorbringen", folgendes: „Alle diese Symmetrie hat etwas Bewunderungswürdiges, sie läßt keinen Zweifel, daß eine verborgene Vernunft in den Tönen liegt."

Aus demselben Grunde besteht eine Beziehung zwischen der Vertreterin der Musik und ihren linken Nachbarinnen, in denen Dialektik, Rhetorik und Grammatik personifiziert sind. Die Allegorie der Tonkunst dient hier der philosophischen Allegorisierung der katholischen Religion, die in dem mächtigen Dominikanermönch Thomas, dem starken Beherrscher der von der Kirche abhängigen Geistesströmung, ihren typischen Ausdruck erhält. Diesem Gemälde gegenüber befindet sich in der Spanischen Kapelle die Allegorie auf die siegreiche Kirche in der antithetischen Darstellung der „chiesa militante e trionfante". „Der eigentliche Gegenstand ist indessen auch hier wieder die Verherrlichung des Dominikanerordens, der, wie auf dem anderen Bilde in der Person des heiligen Thomas in seiner wissenschaftlichen, hier in seiner praktischen Bedeutung für die Kirche gefeiert wird." Die Worte „triumphierend", „Verherrlichung" und „gefeiert" lassen schon ahnen, daß auch die Tonkunst berechtigten Anteil an der Darstellung haben wird. Wieder sehen wir sie hier einer Allegorie untertänig, abermals begegnen wir ihr als einer ergebenen Dienerin der Kirche und ihrer scholastischen Vorstellungen, an deren triumphreichem Siege auch sie beteiligt ist. Ist hier das Attribut der Frau Musika ein Streichinstrument, so hält die Repräsentantin der Tonkunst — ein besonders edel gebildetes Wesen unter all den allegorischen Frauengestalten — auf dem kurz vorher erwähnten Fresko als Erkennungszeichen eine Portativorgel, auf deren Tasten die rechte Hand sanft zu ruhen scheint. *Cäcilia*, die als Patronin der Musik und mythische Erfinderin der Orgel gefeierte Heilige, ist das musikalische Sinnbild. Sie wurde eines der beliebtesten Darstellungsobjekte dieser Art und könnte deshalb eine ikonographische Studie für sich allein in Anspruch nehmen. (Abbildung S. 237.)

Seit dem XVI. Jahrhundert, der Zeit des Aufschwunges der Kirchenmusik, als deren besondere Beschützerin Cäcilia galt, haben sich die Maler und Bildhauer ihrer am liebsten angenommen. Ich erinnere nur an *Rafaels* Gemälde in der Pinakothek zu Bologna, mit dem die Halbfigur der die Orgel spielenden Heiligen von *Carlo Dolci* in der Dresdner Königlichen Galerie an Popularität wetteifert. Außer den ähnlich gearteten Werken, auf die ich noch zu sprechen kommen werde, seien die Darstellungen des *Domenichino* (Louvre) und *Rubens* (Berlin) genannt. Cäciliens musikalisch bildliche Attribute sind neben der Orgel besonders das Violoncello und die Harfe. Außerdem sieht man in ihren Händen zuweilen die Palme als Symbol der Märtyrerin. Sie hatte nämlich — eine vornehme Römerin von Geburt — ihr edles Herz der christlichen Heilslehre willig geöffnet und dafür dem rächenden Schwerte des Konsuls im Jahre 177 zum Opfer fallen müssen. Cäcilia war eine Leidende im hingebungsvollen Dienste des Christentums, aber ihr irdischer Schmerz wurde verklärt und sanktioniert, und so machte sie denn der kindlich fromme Volksglaube zur Schutzgöttin der geistlichen Musik. Als mitkämpfende, zugleich aber als mitsiegende Dienerin der Kirche ist ja ihr Phantasiegebilde auf dem großen Fresko des Florentiner Capellone in feste Form gebannt. Unter ihr ist *Tubalkain* mit dem Amboß zwischen den Knien und mit aufgehobenem Hammer abgebildet. Da man nicht berechtigt ist, die folgerichtige Ausspinnung des Gedankenfadens durch den Meister der Spanischen Kapelle zu bezweifeln, darf man annehmen, daß auch Tubalkain ein hervorragender Vertreter der Fertigkeit war, die durch das über ihm thronende Wesen zum Ausdruck gelangte. Ist er also ein Musiker gewesen? Im ersten Buche Mosis (4, 22) wird er als der Erfinder der Erz- und Eisenarbeit erwähnt; er ist also der Vulkan der Hebräer gewesen und Stammvater der Schmiede und Handwerker. Der Tonkünstler des Florentiner Fresko ist demnach ein Fachgenosse des griechischen Feuer- und Liebesgottes, er ist Handwerker und darf es gerade hier sein, da ja unter den sieben porträtierten Schwestern die Musik die einzige Technikerin ist. Ihre Zusammenstellung mit Tubalkain ist nicht willkürlich, da wir ihr zur selben Zeit und später wieder begegnen. Auf seinem Gemälde im vatikanischen Saale der sieben freien Künste hat *Pinturicchio* der Musik wieder neben der Arithmetik den Platz angewiesen. Die Getreuen der Musik bringen ihrer Patronin mittels Streich-, Zupf-, Blas- und Schlaginstrumenten ihre Huldigung dar. Es sind dabei also sämtliche Instrumentalgattungen vertreten. Als Inhaber der Schlagwerkzeuge tritt uns Tubalkain entgegen, der mit machtvollem Schwunge zwei Hämmer zusammenschlägt. Ist er nun vielleicht wegen dieser rudimentär akustischen, primitiv musikalischen Tätigkeit als urväterlicher Heros der Tonkunst gedacht? Oder soll die Verbildlichung seines Handwerkes auf seine Fabrikation musikalischer Instrumente hinweisen? Denn Tubalkain war ja nicht bloß Schmied, sondern der Ahnherr aller Handwerker (darum ist es eine sprachliche Feinheit, daß das viel umfassende Wort „Fabrikation" von „faber" [Schmied] herkommt); er galt gewiß besonders als Verfertiger der ehernen Fanfaren und Hörner, der stählernen Saitenspiele usw. Leider fehlen mir für den lockeren Gedankenbau dieser Betrachtungen und Kombinationen die Grundsteine und Stützen. Selbst auf das kleine Arbeitsmaterial, das einem sonst zuweilen von beachtenswerten Entdeckern aufs Gerüst gereicht wird, muß ich verzichten.

Luca Signorelli: Die Jungfrau Maria mit dem Jesuskind, das die heilige Cäcilia krönt. (Städtische Pinakothek in Castello.)

Der geheimnisvolle Erfinder des Schmiedens und Meister aller Handwerker hat auch in der reichen Schatzkammer der Phantasie *Giottos* Aufnahme gefunden. Denn die plastische Skizze zu dem bei seiner Arbeit dargestellten *Tubalkain* an der Westseite des Florentiner Campanile ist ein Werk von Giottos Hand. Daneben befindet sich dessen Relief von *Jubal*, der im ersten Buche Mosis (4, 21) als der Erfinder der Musik und Stammvater aller Tonkünstler genannt wird. Giottos Skulptur zeigt ihn uns als einen älteren, gleichsam sakralen Mann, der durch kraftvolles Blasen in ein ganz roh gebildetes Rohr einen musikalischen Ur- und Naturklang hervorbringt. Die lautliche Aehnlichkeit zwischen dem Namen Jubal und dem ersten Bestandteil des Wortes Tubalkain fiel mir auf und meine Nachforschungen rechtfertigten dieses Interesse. Es gibt nämlich für eine veraltete, zu den offenen Labialstimmen gehörige und meist achtfüßige Flötenstimme in der Orgel ohne Unterschied die Bezeichnungen Jubal und Tubal; das diene als letzter Beweis für den im naiven Volksbewußtsein entstandenen inneren Zusammenhang des Schmiedehandwerks mit der Musiktechnik, der äußerlich seinen gültigen Ausdruck in Werken der bildenden Kunst erhalten hat. Er ist auch in der musikdramatischen Literatur vorhanden; als Beispiele dafür seien nur Wagners „Mime" und „Siegfried", Lortzings „Waffenschmied von Worms", der Meister Stephan in Marschners „Hans Heiling" und Vulkan in Gounods

„Philemon und Baucis" genannt. Uebrigens sind Jubal und Tubalkain nach der biblischen Ueberlieferung Brüder, nämlich Söhne des Lamech, eines der Väter der vorsintflutlichen Menschheit. Ihre Zusammenstellung durch Giotto kann also auch biblisch-archäologische Gründe haben.

Giottos plastische Allegorie der Musik ist eine von den Gestalten, deren Aufgabe die Darstellung der Entwicklung menschlicher Tätigkeiten ist; sie befindet sich in der Gesellschaft des Hirtenlebens, des Weinbaues, der Gesetzgebung u. a. An der Nordseite des Campanile, an deren skulptureller Ausschmückung Luca della Robbia den größeren Anteil hat, ist die Tonkunst, die hier wieder durch Tubalkain symbolisiert ist, die siebente in dem Bunde, den Bildhauerei, Malerei, Grammatik, Philosophie, Arithmetik und Geometrie geschlossen haben. Diese Vereinigung ist nicht ganz dieselbe wie auf dem Fresko in der spanischen Kapelle zu Florenz. Der Unterschied besteht darin, daß die Reliefs an der Nordseite des Florentiner Glockenturmes Bildhauerei und Malerei an Stelle der Rhetorik und Astronomie im Bilde festhalten.

Die Musik hat sich also mit zweien ihrer Schwesterkünste zusammengefunden. Durch solche anthropomorphe Sinnbilder ihrer Wesensart und Tätigkeit erhielt sie ihre allegorischen Bildnisse. Aber sie war nicht nur in feste, tote Form gebannt, sondern trat auch von der Bewußtseinsschwelle der Künstler in das weiträumige, von buntem, freiem Leben erfüllte Phantasiebereich der Maler. Die marmorene Göttin der Schönheit wurde nach einer antiken Sage einst von Pygmalion angefleht, daß sie lebendig werde. Auch ohne das brünstige Gebet gequälter Liebesopfer stieg, wie einst Aphrodite von ihrem Sockel, so Cäcilia von ihrem Thronsessel hernieder in die Gefilde irdischer Seligkeit. Deshalb war die Musik nicht bloß Dienerin des Himmels und der Heiligen, nicht nur Söldnerin der Scholastik und religiösen Allegorik, sondern sie erhöhte auch das weltliche Lebensgefühl.

Die von der Zaubermacht ihres sirenenhaften Pandämoniums berauschten Maler des XV. Jahrhunderts und der Hochrenaissance in Italien opferten ihr wie einer Göttin. So hat uns z. B. *Luca Signorelli* eine „incoronazione di S. Cecilia" hinterlassen. Der hohen Ehre himmlischer Krönung, die im Trecento der Madonna zuteil wurde, erfreute sich nun Cäcilia, die Schutzpatronin der Musik. Signorellis Landsmann *Pinturicchio* hat sie in ähnlicher Weise gefeiert. Cäcilia sitzt geigend auf dem Throne, den einst die Gottesmutter inne hatte, und läßt sich von Putten, Mädchen, Jünglingen und Männern durch die glorifizierenden Töne einer weihevollen Instrumental- und Vokalmusik huldigen. Dieses Bild zeigt so recht deutlich, daß die Künstler der Renaissance andachtsvoll und opferfreudig vor dem Altar der Göttin Musik gekniet haben.

**Bernardino Pinturicchio: Die Musik.**
**Fresko in den Appartamenti Borgia des Vatikans zu Rom.**

# Zur Berliner Aufführung der Ariadne.

Berlin hat wieder einmal länger als andere Städte auf das Erscheinen von *Richard Straußens* neuestem Bühnenwerk, der „Ariadne auf Naxos", warten müssen. Man beeilt sich bei uns nicht allzusehr mit den Premieren, und wenn auch bei großen Festen, wie jüngst am Geburtstage des Kaisers, die Aufführungen der Königl. Bühne pünktlich und in prachtvoller äußerer Aufmachung erscheinen — ich denke dabei an das Festspiel „Kerkyra" von Jos. Lauff und Prof. Schlar, eine inhaltsschwache, ärmliche Gelegenheitsarbeit —, so überlegt man doch lange Zeit hin und her, ehe man die Werke des Berliner Generalmusikdirektors und Führers der deutschen dramatischen Kunst auf den Spielplan bringt. In Berlin ist die „Ariadne", über die schon so unendlich viel geschrieben und gestritten wurde, im Königl. Schauspielhaus in Szene gegangen und hat hier einen weit geschlosseneren Eindruck hinterlassen, als seinerzeit bei der Stuttgarter Uraufführung. Das lag in der Hauptsache an der durchaus berechtigten Kürzung der Schauspielakte, die in dieser Form als Vorspiel und Erklärung der tragikomischen Oper wirken, und dann auch an der ungekürzten Wiedergabe der Partitur, die nun einmal die Hauptstütze des Werkes ist und die allein die nicht glückliche dramatische Idee Hofmannsthals lebenskräftig und wirksam macht. In der äußeren Ausstattung repräsentierte sich die Oper recht vorteilhaft. Es herrschte hier die Ruhe und Einfachheit vor. Alle szenischen Nuancen Max Reinhardts waren fortgefallen und wurden durch eine wirkungsvolle, gediegene Regie ersetzt. Man hatte auch die Vorszene zum dritten Akt wieder vor die Oper gestellt, so daß sich mit den Vorbereitungen zum Ariadne-Spiel auch der rechte parodistische Ton einstellte, der ja allein das Zusammenspiel der Opera seria und des lustigen Intermezzo verständlich macht. Bei den Hauptszenen der „Ariadne" durfte man allerdings nicht an die Stuttgarter Aufführung denken, denn was unsere königl. Bühne da zu bieten hatte, war nichts weiter, als eine schablonenhafte Befolgung der angegebenen Vorschriften. Der Einzug des Bacchus auf einem ad hoc zurechtgestutzten Triumphwagen oder die allbekannte Blumengrotte, die die Liebenden umschließt, hätten sich wohl leicht durch wirkungsvollere Bühnenbilder ersetzen lassen. Und ebenso war es nicht nötig, die Tanzszene des Küchenjungen im Stil der alten Ballettoper zu halten.

Davon abgesehen, hatte man sich aber mit dem Werk große Mühe gegeben und den von Kapellmeister *Blech* geleiteten orchestralen Teil, wie die Hauptpartien sorgfältig einstudiert. Den größten Eindruck machte Frau *Hafgren-Waag* als Ariadne, die ihre wundervollen Soloszenen ergreifend und geradezu vollendet sang. Die Zerbinetta hatte in Frau *Bosetti* aus München, die nunmehr an unsere Bühne berufen ist, eine gewandte, koloraturfertige Vertreterin gefunden, die allerdings den Biedermeierstil ihrer großen Konzertarie nicht restlos erschöpfte. Recht amüsant waren die Herren *Sommer*, *Mang*, *Henke* und *Hoffmann* in den unvergleichlich lustigen Buffoquintetten. Das Molière-Fragment, das selbst die besten Schauspieler nicht retten können, wurde frisch und flott gespielt, wenn auch nicht gerade stilistisch einheitlich. Frau *Butze* (Frau Jourdain), Frl. *Heisler* (Nicoline), Frl. *Arnstädt* (Dorimène) und die Lehrer Jourdains trafen noch am besten den alten Lustspielton, während Herr *Vollmer* als Jourdain seine Rolle mehr ins Berlinische übertrug. Er war reichlich derb und grob, ein Pantoffelheld, der am Schluß der Oper von der Gemahlin etwas unsanft in die bürgerliche Atmosphäre zurückgebracht wurde. Die Schauspielakte fanden denn auch nur wenig Beifall. Erst nach der „Ariadne" wurde Strauß gerufen und freudig begrüßt.

**Dr. G. Schünemann.**

# Leipziger Musikbrief.

Als den tiefsten Eindruck der letzten Wochen nenne ich den zweiten langsamen Satz von Bruckners Sechster in *A* unter *Nikisch* im Gewandhaus. Unbegreiflich, daß man dieses Stück mit seinen wunderherrlichen zwei-, drei- und mehrstimmigen Stimmführungsedelsteinen und klassisch-schönen Sequenzen so überaus selten spielt. Auch der zugehörige erste Satz ist von erstem Rang, das Scherzo freilich nur vom blendenden Schliff der Routine, das Finale schon beinahe von einer Art heiter resignierter und resigniert erheiternder Nullität. Aber trotz dieser verblüffenden Verschiedenheit der Inspiration, in der Faktur sind alle vier Sätze wie aus einem Guß. Leider wollen oder müssen die Gewandhauskonzerte den Abonnenten vielgenannte Größen auch der Opernbühne vorführen. Sind diese nun zufällig zugleich auch solche des Konzertsaals, wie neulich Frau *Plaschke von der Osten*, die dann natürlich auch wissen, was man auf



Giotto di Bondonne: Jubal, der Erfinder des Tons.
(Glockenturm zu Florenz.)

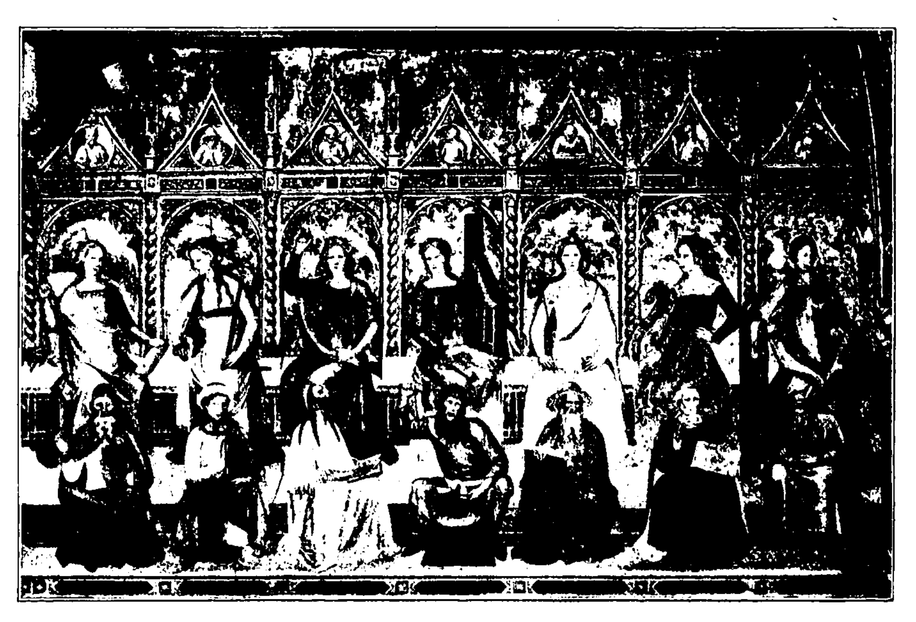
dem Konzertpodium singen kann und darf, so ist es gut. Dagegen entstand ein seltsam kulturfremder Eindruck, als Frau *Achté* mit ungezügelter Dramatik, die Töne in- und auseinanderziehend, wie es nur die aufs äußerste gesteigerte Bühnenaktion erträglich macht, die große Verzweiflungsszene der Manon Lescaut von Puccini vortrug. Daß bei der Trauermusik aus „Götterdämmerung" zum 30. Todestag Wagners nur eine einzige Tube von den vieren besetzt war, verstimmte einzelne, die es merkten. Einer rechnete melancholisch nach: „wenn man seit 1876 alle neun Jahre nur e i n e besorgt hätte, dann säßen sie heute vollzählig da!"

Aus der gewöhnlich mit besonderer Sorgfalt gewählten Gewandhaus-Kammermusik ragte u. a. der Sonatenabend *Thiband-Cortot* hervor, mit einem Zusammenspiel von hierzulande kaum gekannter absolut stäubchenfreier Poliertheit. Violonisten betreffend sei noch erwähnt, daß u. a. *Hubermann* seine echte Künstlerschaft zeigte, und *Kubelik* in halb abwesender Haltung und nicht bester technischer Disposition die Alberthalle füllte, wobei ein Teil des Publikums, die Beifallslust des anderen karikierend, auch den Klavierdeckelaufundzumacher stürmisch feierte. Unter den neueren Schöpfungen sind die beiden letzten Sätze eines Streichquartettes von *L. Rudolph*, von den Petersburgern vorgetragen, zu nennen, wogegen *Volbachs* geist- und temperamentvolles Klavierquintett mit *Joseph Pembaur* und den *„Böhmen"* in allen Teilen lebhaft ansprach. Mehr als Kuriosität wirkte *Karl Gleitz'* Irrlichterfantasie op. 9 für Klavier und Orchester; mit solch ausgesprochenem Talent muß man Neues vor die Hörer bringen, anstatt groteske Jugendsünden aufzufrischen.

Im Laufe von kaum zwei Wochen wurde unser Musikleben mit der prominenten Art *Julius Weismanns* näher bekannt. *Gustav Havemann*, unser trefflicher heimischer Violinvirtuose, spielte dessen Violinkonzert in d moll mit dem bestrickenden Fis dur-Mittelsatz unter größtem Beifall, ebenso begeisterte Aufnahme fanden die genialen „Variationen über ein altes Ave Maria" für Violine und Klavier, von unserer vielgefeierten temperamentsprühenden *Katharina Bosch*, mit dem Komponisten am Klavier, vorgetragen. Ihr gelang es am gleichen Abend auch, der von Schotsky wie von Berber hier schon gespielten gehaltvollen und stark wirkungsfähigen Violinsonate in *D* von *Mojsisovics* endlich in allen drei Sätzen einen wirklich starken Erfolg zu erspielen. Mit einer Liederreihe *Weismanns*, darunter „Der verirrte Jäger" und „Nachtigallen" als kostbarsten Stücken, ersang sich *Käthe Neugebauer-Ravoth* mit ihrem prächtigen Sopran und lebensvollen Vortrag vielen Beifall; dem „Spaziergang durch alle Tonarten" lieh *Carl Friedberg* seine heute in ihrer Eigenart ohne Nebenbuhlerschaft dastehende pianistische Feinkunst. Und endlich hörte man in einem Konzert unserer jetzt fünfzehnjährigen *Fanny Weiland*, die Beethovens G dur und Liszts A dur glänzend und mit ergreifend tiefem, feingeistigem Erfassen vortrug, vom Winderstein-Orchester Weismanns Tanzfantasie, deren plastische Thematik in diesem farbenreicheren Gewande zu erhöhter Wirkung kommt; sie war das einzige größere Werk, das man hier bisher von ihm kannte. Von sonstigen Kompositionsneuheiten fand *Richard Stöhrs* distinguierte Tonsetzkunst an zwei Abenden mit einer Symphonie *(Winderstein)*, Violinsonate, Liedern und Männerchören weitgehendes Interesse. *Georg Schumanns* farbenprächtige Ruth hielt etwas spät ihren hiesigen Einzug unter *Richard Hagels* musterhaft plastischer und mit sparsamsten Bewegungen den großen Apparat wie ein Instrument beherrschender Leitung. Andere Gastdirigenten des Windersteinorchesters waren *Fritz Busch* und *Theodore Spiering*; bei mangelnder Zeit zu eingehendem Probieren stellte ersterer mit Brahms' Vierter wesentlich nur den ausgezeichneten Rhythmiker, letzterer mit Beethovens c moll-Symphonie kaum mehr als die elegante Dirigentenerscheinung heraus.

Jubelnden Erfolg hatte in der dichtbesetzten Alberthalle Mahlers Erste unter *Goehler* mit der verstärkten Altenburger Hofkapelle (14 erste Violinen, 7 Bässe, 8 Hörner usw.). Jeder der vier Sätze, die symphonische Frühlingsfantasie des ersten, das echt Schubertische Scherzo mit dem entzückend graziösen Trio, der hochoriginelle parodistische Trauermarsch, das weltenstürmende große Finale — all das waren Dirigentenleistungen höchster und dabei subtilster Art; eine mit elementarer Stärke empfindende und doch in der Ausführung im höchsten Maß besonnene Gefühlslogik entschleierte da ihre ganze Größe. Goehler geht an die Neue Hamburger Oper, allerdings mit vorläufiger Beibehaltung seiner hiesigen Tätigkeit — quod dii bene vertant. Vorherging Mahlers „Lied von der Erde" in blendendem Farbenreichtum des Orchesterparts. — Auch ein retrospektives Konzert, wie es allerdings in schwächerer Streicherbesetzung etwa vor 130 Jahren noch am Hof Friedrich des Großen hätte stattfinden können, gab Dr. *Goehler*; die Wirkung aller Nummern, besonders auch der köstlich frischen Ballettmusik aus Hasses Numa in der ausverkauften Alberthalle war durchschlagend. Sonst trat die Renaissancebewegung zurück. Selbst in unserer Thomaskirche, wo der durchdringend bewußte, wirkungssichere *Carl Straube* im Bach-Verein den Stab schwingt, hat sich eine partiturgetreue Besetzung noch nicht durchgerungen; es wird noch „zugesetzt". Außer *Fanny Weilands* schon oben erwähnter durchgeistigter Interpretation des Liszt-Konzertes in *A* warf die große Liszt-Welle des Vorjahres bei uns noch einige hochwillkommene Ausläufer an den Strand, *Paul Weingartens* und *Eugen Hollidays* fesselnde Klaviervorträge, *Else Gipsers* herrlich gespieltes Petrarka-Sonett in *As*. Von heimischem Pianistennachwuchs errang *Musa Germani* hauptsächlich mit kleineren Stücken stürmischen Erfolg.

In der Oper, die durch des unermüdlichen *Otto Lohse* für dieses erste Jahr noch festgelegtes Pendeln zwischen Leipzig und Brüssel leidet, gab es *Schrekers* „Fernen Klang" mit der glanzvollen Orchesterleitung des Genannten und *Lerts* sinnverwirrend lebendiger Ausstattung der Liebesinsel im zweiten



T. Gaddi: Allegorie über die katholische Religion.
Teil eines Freskenzyklus in der Spanischen Kapelle der Kirche S. Maria Novella zu Florenz.

Aufzug. *Aline Sanden* und *Karl Schroth* als das allein mit größeren Partien bedachte Liebespaar spielten glänzend. Das Werk gefiel hier ungemein; seine packende Dramatik und aus unverbrauchten Tiefen flutende musikalische Gestaltung hat etwas Bezwingendes. Von Gastspielen sei nur das von *Anna Bahr-Mildenburg* genannt, die als Amneris und Isolde zwar nicht für die Durchführung ganzer Partien disponiert schien, dafür aber den vierten Akt Aïda und den ersten des Tristan turmhoch über Gewohntes hinaushob. — Neulich wurde auch *Eulambios* einaktige Ninon von Lenclos wieder aufgenommen, deren Aufführung an mehreren Bühnen in Aussicht steht; das Liebespaar ist hier mit *Gertrud Bartsch* und *Karl Schroth* glänzend besetzt. **Dr. Max Steinitzer.**

## Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands, E. V., und Dr. Armin Osterrieth.

Auf den Aufsatz des Herrn *Eccarius* in Heft 10 der „N. M.-Z." hin sendet uns Herr Dr. Osterrieth „unter Bezugnahme auf § 11 des Preßgesetzes" eine Berichtigung ein. Wir sehen uns trotzdem nicht dazu veranlaßt, den ganzen Wortlaut, der rein persönliche, interne Angelegenheiten des Herrn Dr. Osterrieth enthält, abzudrucken. Zunächst berichtigt Herr Osterrieth über seine Anstellung als Syndikus des Verbandes deutscher konzertierender Künstler, die im Artikel des Hefts 10 mit keinem Worte angezweifelt worden ist. Das geht auch aus einem Briefe des Vorstandes an Rechtsanwalt Dr. Osterrieth hervor, worin es heißt, daß sein Posten neu besetzt worden ist. Also muß ihn vorher Herr Dr. Osterrieth innegehabt haben. Im übrigen verweisen wir auf die Ausführungen in Heft 8, worin Rechtsanwalt Dr. Osterrieth bereits in ausgiebiger Weise die Behauptung des Vorstandes, nicht angestellt worden zu sein, zurückweist. Dieser Artikel erörtert auch ausführlich einige weitere Punkte der Berichtigung. Am Schluß bemerkt Dr. Osterrieth:

„Der Unterzeichnete (Dr. Osterrieth) hat niemals beansprucht, „ein berufener Beurteiler in den künstlerischen Zweckaufgaben des Verbandes" zu sein, oder eine „unbeschränkte Tätigkeit" auszuüben. Er hat stets lediglich verlangt, an der organisatorischen Arbeit „beteiligt" zu bleiben. In No. 6 der „N. M.-Z." hat Herr Eccarius mitgeteilt, daß „alle organisatorischen und internen Angelegenheiten vom Vorstande gemeinsam erledigt werden".

Unwahr ist, daß die von dem Unterzeichneten in No. 8 der „N. M.-Z." erwähnten Schreiben der Herren Süße und Eccarius lediglich den „Ausdruck einer begeisterten Aufnahme seines Angebots zur Mitarbeiterschaft" enthalten haben. Wahr ist, daß sich diese Schreiben auf die Tätigkeit des Unterzeichneten als Syndikus beziehen. („Dank für treue Hilfe", „unschätzbare Dienste", „ausgezeichnete Idee usw.") Der Unterzeichnete hat dazu geraten, die „Koryphäen" der Kunst für die „Sache", d. h. den Verband zu gewinnen. Er hat niemals dazu geraten, 70 und mehr Ehrenmitglieder zu ernennen. Er hat von Wildbad aus in einem Briefe Herrn Süße gewarnt, zu viele Ehrenmitglieder zu ernennen und geraten, sich zuvor darüber zu vergewissern, ob die betreffenden Persönlichkeiten überhaupt ein Interesse am Verbande nehmen. Dieser Rat wurde nicht befolgt."

Diese rein persönlichen, höchst nebensächlichen Dinge interessieren die Oeffentlichkeit nun ganz und gar nicht. Da sie aber z. T. sachliche Gegenbehauptungen auf Behauptungen sind, sehen wir uns dazu genötigt, sie abzudrucken. Für uns kamen in dieser Angelegenheit weder die Persönlichkeiten des Dr. Osterrieth noch die des Vorstandes in Betracht, sondern lediglich die Sache des Vereins konzertierender Künstler Deutschlands.




**Brünn.** Das Hauptereignis in der Saison ist die Uraufführung von *Roderich v. Mojsisovics* vieraktiger heiterer Oper „Tantchen Rosmarin" gewesen. Der Text, von *K. H. Strobl* bearbeitet, folgt in seinen äußeren Konturen dem Inhalte von Zschokkes gleichnamiger Novelle: Die Steuerrätin Rosmarin erscheint mit ihrer, noch kaum den Kinderjahren entwachsenen Erbnichte Suschen auf einem Polterabend im Bürgermeistergarten zu Waiblingen. Suschen wird während des Festes mit dem, seiner lockeren Sitten wegen berüchtigten Baron von der Malzen bekannt und von ihm, betört durch seine glühenden Liebesschwüre und berauscht von dem Feuer des Weines, zu Fall gebracht. Als sich die Folgen dieses heimlichen Abenteuers einstellen, wird von dem maßlos empörten Tantchen Rosmarin der Prozeß gegen den Baron angestrengt, den dieser nach einem 2½ Jahre währenden juridischen Kampfe verliert und zur Heirat mit Suschen gezwungen wird. Allerdings soll die Ehe nur unter dem Vorbehalte geschlossen werden, daß gleich nach der Hochzeit wiederum beiderseits die Scheidung angestrengt wird. Bei der Trauung verliebt sich jedoch der Baron abermals in das ihm in ihrer frauenhaften Reife weit anbetungswürdigere Suschen und will trotz dessen und des ränkesüchtigen Tantchens Widerstand von einer Scheidung nichts mehr wissen. Von seiner, nunmehr ehrlichen Leidenschaft überzeugt, willigt Suschen auf des Barons Bitten in ihre Entführung aus dem Hause des sie streng bewachenden Tantchens, das daraufhin die Fruchtlosigkeit ihrer Bemühungen, ihre Nichte von dem Baron fernzuhalten, einsieht, und einer Versöhnung schließlich nicht mehr widerstrebt. Strobls Arbeit ist nicht nur hinsichtlich der literarischen, sondern auch der bühnentechnischen Qualitäten hoch einzuschätzen. Mojsisovics gibt sich in seiner Musik durchwegs als Melodiker und zwar als solcher im modernen Sinne: er erfindet leicht eingängliche, unmittelbar dem Ohre sich einprägende Melodien und stellt sie auf eine geradezu verblüffend komplizierte harmonische Unterlage, ohne jedoch — was nicht vielen in ähnlichen Fällen gelungen ist — die Klarheit ihrer Linienführung dadurch zu beeinträchtigen. Jeder Akt enthält zahlreiche geschlossene Formen oder wenigstens Stellen, die unmittelbar den Eindruck von solchen erwecken, effektvolle Ensemblesätze und endlich überaus wirkungsvolle Orchesterepisoden (Menuett, Ländler, Bauerntanz usw.) von populär-melodischer Eindringlichkeit. Die Musik ist in feiner Weise auf das Biedermeiermilieu abgestimmt. Nicht minder bedeutungsvoll ist die Art und Weise, wie Mojsisovics seine Hauptpersonen gekennzeichnet hat; die Motive sind unmittelbar aus dem Charakter der einzelnen Personen hervorgewachsen. Mojsisovics verzichtet in Anbetracht des Milieus auf die jetzt allgemein übliche Nachahmung der farbenschillernden, blendenden Straußschen Orchestrierungsweise, indem er intimeren Klangwirkungen einzelner Instrumentengruppen nachgeht, ein Umstand, der das orchestrale Gewebe stellenweise knorrig, holzschnittmäßig, im ganzen jedoch viel stilechter, besser gesagt, viel musikalischer erscheinen läßt. Der größte Erfolg war dem zweiten Akt beschieden. Dem dritten Akt wäre eine weit größere Publikumswirkung gesichert gewesen, wenn einige Kürzungen den raschen Gang der Handlung befördert hätten. — Die Oper hat einen ehrlichen Erfolg errungen; sowohl der anwesende Komponist wie auch der Textdichter hatten sich zu wiederholten Malen für die lebhaften Akklamationen des Publikums zu bedanken. *Bruno Weigl.*

**Graz.** Aus der Hochflut der Aufführungen seien nur die wesentlichsten Ereignisse angeführt. Im Konzertsaale standen die Symphoniekonzerte des Opernorchesters unter *O. Posas* gewissenhafter Leitung im Vordergrunde. Der „Steiermarker Musikverein" vermittelte im orchestralen Rahmen die Bekanntschaft mit dem vortrefflichen Münchner Geiger Prof. *Felix Berber*. Der „Konzertverein" bot einen fesselnden Orchesterliederabend mit Werken von Elgar, Mahler, Strauß und Debussy. Der deutsch-akademische Gesangverein „Gothia" leitete das Jubeljahr seines 50jährigen Bestandes mit einer glanzvollen Aufführung von Mahlers zweiter Symphonie ein. Sangwart Dr. *S. Weis von Ostborn* dirigierte, die Frauen Wiederwald-Hüttinger und Gound-Lauterburg sangen die Soli. Der Männergesangverein stellte sich mit Meisterchören von Heuberger, Reiter, Hegar u. a. ein. Als neue Persönlichkeiten am Dirigentenpulte erschienen der bewährte Tondichter *L. Suchsland* im Singverein und der tüchtige Sangwart *Hugo Stark* beim Grazer Männerchor. Sondererfolge erzielten die heimischen Kunstkräfte Hugo Kroemer, der neugewonnene Klavierlehrer am Musikverein, die Pianistin Else Bürger, der Meister der Orgel *Alois Kofler* und die Konzertsängerin Johanna Pollegeg. Einen Abend mit hübschen, im modernen Stile gehaltenen eigenen Liedern veranstaltete Frau *Edith Loibl*. Stark war der Zuzug auswärtiger Künstler. Erstklassige Lieder- und Arienabende gaben Battistini, Maria Luise Debogis und die allerdings nicht mehr jugendliche Bellincioni. Weiters ließen sich mit schönem Erfolge die Frl. Seraphine Schelle, v. Wenser und La Harpe hören. Die heitere volkstümliche Muse vertraten Laura v. Wolzogen, Sven Schollander und Dr. Moll. Von Geigern erschienen Karl Prill, Jan Kubelik, Kocian und Stefi Geyer, von Pianisten Grünfeld, v. Lodewicz und Lafite. Die große Menge begeisterte aber bei patriotischen Wohltätigkeitskonzerten die Hoch- und Deutschmeisterkapelle aus der großen Donaustadt. — Rich. Straußens „Rosenkavalier" hat am Opernhause eine glanzvolle, geradezu mustergültige Aufführung erlebt. Sie war das Ergebnis monatelanger, sorgsamster Vorbereitung durch Spielleiter Julius Grevenberg und Kapellmeister Oskar Posa. Im Mittelpunkte standen die prächtige Marschallin Fanni Prachers und der humorvoll ausgefeilte Baron Ochs Joseph v. Manowardas. Oktavian und Sophie fanden an den Damen Morawetz und v. Hart-

mann reizvolle, liebenswürdige Verkörperung. So erzielte das witz- und humorsprühende Werk mit seinem bestrickenden Liebesüberschwange außerordentlichen Erfolg. *J. Schuch.*

**Linz a. D.** Unsere Bühne ist für talentierte Anfänger ein Versuchsfeld, eine Durchzugsstation nach erstklassigen Opernhäusern. So dirigieren z. B. zwei Kapellmeister, die im Vorjahr bei uns tätig waren, an der Wiener Volksoper; auch der frühere Bariton Dr. Schipper singt an derselben Stätte. Die Honorare schwanken zwischen 250—900 Kronen monatlich (bei sechs- bis siebenmonatlicher Spielzeit für die Oper; Operette und Schauspiel ganzjährig, nachdem unser Ensemble den Sommer über nach Gmunden geht). Das Orchester, 33 Mann, muß tüchtig arbeiten, es hält sich zumeist recht brav, wenn auch das Mißverhältnis zwischen Streich und Blech, 12 : 10, sich öfters unangenehm hörbar macht. An Kapellmeister *Wolf* besitzen wir einen Dirigenten, der kein Schablonenmensch ist. Ihm zur Seite waltet Kapellmeister *Fürmann*, der sich in Operetten als fermer Finaledirigent zeigt. An Opern wurden bisher herausgebracht: „Tannhäuser", „Hugenotten", „Carmen". In der *Kienzl-Woche* dirigierte der Komponist die 50. Aufführung des „Evangelimann". Außerdem erschienen von Kienzl-Opern neueinstudiert „Der Kuhreigen" und „*Urvasi*" (in der Neubearbeitung). Das Werk fand bei der Erstaufführung in Anwesenheit Kienzls stürmischen Beifall, brachte es aber nur auf zwei Wiederholungen. Als Neuheit ging Massenets „Gaukler unserer lieben Frau" in Szene. Auch dies Werk, obwohl anfänglich begeistert aufgenommen, konnte sich im Spielplan nicht behaupten. Ersten Ranges ist das Operettenensemble. Die Neuheiten „Hoheit tanzt Walzer", „Der Frauenfresser" (eine schmissige, melodisch einschmeichelnde Musik Eyslers), „Die romantische Frau" (zu der Weinberger eine liebenswürdige Musik geschrieben) und Lehárs orchestral farbenschillernde „Eva" (innerhalb 17 Tagen machte die Novität sieben ausverkaufte Häuser), sind Kassenmagnete für die sonst rührige Direktion. *Franz Gräflinger.*

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— Am Stuttgarter Hoftheater wird im Herbst eine dreiaktige Oper von *Walter Braunfels* in Szene gehen, deren Stoff der niederländischen Geschichte entnommen ist.

— Im April sollen im Darmstädter Hoftheater unter Leitung des Direktors der Wiener Volksoper, Rainer Simens, Festspiele stattfinden. 10 000 M. sind von der Stadt dazu bewilligt worden. „Tristan", „Ring" und „Meistersinger" werden gegeben, Edyth Walker, Frau Löffler-Burckhardt und Vogelstrom als Solisten genannt.

— Im Karlsruher Hoftheater haben schon wieder zwei Werke die Uraufführung erlebt: „Die beiden Automaten", komische Oper von *Alfred Lorentz*, und „Die Liebesgeige", ungarisches Tanzdivertissement von *Joseph Bayer*.

— *Hans Pfitzners* Musikdrama „Der arme Heinrich" hat im Kölner Stadttheater unter der Leitung Gust. Brechers die erste örtliche Aufführung erlebt.

— Im Düsseldorfer Stadttheater hat die Uraufführung der „Drei Masken", Musikdrama von *Isidore de Lara* stattgefunden. De Lara hat den Stoff zu seiner Oper in engem Anschluß an das gleichnamige Gedicht von Méré gestaltet; die deutsche Uebersetzung stammt von Otto Neitzel.

— Im Mainzer Stadttheater hat die deutsche Uraufführung der Oper „Die Ausgestoßene" (La Lépreuse) von Silvio Lazzari, Text von Henry Bataille, in Anwesenheit des Komponisten stattgefunden.

— Aus Kiel wird der „Frkf. Ztg." geschrieben: Direktor *Alving* hatte die Absicht, den „Parsifal" alsbald nach seiner Freigabe aufzuführen; er hatte sich deshalb an die Stadtkollegien mit dem Antrage auf Gewährung von 6000 M. als Beitrag zur Beschaffung des erforderlichen Fundus gewandt. Bei der Etatsberatung beschlossen nun die Kollegien, die auch sonst scharfe Kritik am Theater übten, auf Antrag von Prof. Dr. Harms, das Gesuch abzulehnen, mit der Begründung, daß die Stadtverwaltung keine Verantwortung mit übernehmen wolle für den Charakter der zu erwartenden „Parsifal"-Aufführung. — Das ist ein besserer „Parsifal-Schutz", als aussichtslose Proteste und Anträge auf Gesetzesänderung.

— Wie die Zeitungen melden, ist *Frank Wedekind* unter die Operettendichter gegangen. „Der Kriminaltanzmeister" ist der Titel des neuesten Werkes, das Wedekind in Angriff genommen hat, und zwar ist es als der aktuell satirische Text zu einer Musik gedacht, die einer unserer gefeiertsten Opernkomponisten (er will noch nicht genannt sein) halb und halb bereits versprochen hat. Veranlassung zu dieser Groteske geben dem Autor die Vorgänge auf dem Münchner Presseball.

— Wie aus den Zeitungen bekannt geworden ist, hat's in der Wiener Hofoper einen regelrechten Skandal gegeben. Der Protest richtete sich offenbar an die Adresse des Operndirektors *Gregor*. Das sichtbare Opfer wurde eine Züricher Sängerin, die als Notgast in den Hugenotten nicht gefiel. Die Dame mußte in eine Anstalt gebracht werden, befindet sich aber wieder auf dem Wege der Besserung. Weiter ist eine Kapellmeisterkrise akut. Auch sonst geht's an der schönen blauen Donau lebhaft zu; so haben Abordnungen des Akademischen Gesangvereins und des Akademischen Wagner-Vereins am Denkmal Bruckners demonstriert, als in der Universität eine Büste Hanslicks enthüllt wurde. Das ist doch wohl etwas antiquiert?

— In Monte Carlo hat die Uraufführung der Oper „Penelope" stattgefunden. Der Text von René Fauchois lehnt sich in den Hauptzügen an Homer an. Die Musik ist von *Gabriel Fauré*.

— *Mascagnis* neue Oper „Parisina", deren Text von d'Annuncio stammt, hat Direktor Gregor für die nächste Saison zur Aufführung an der Wiener Hofoper angenommen. Mascagni hat die Musik soeben vollendet und wird sofort die Komposition des neuen Librettos von d'Annuncio „Rosa di Cypro" beginnen. Die erste Aufführung der „Parisina" findet im November statt. Sie wird gleichzeitig auch an der Mailänder Scala und an der Pariser Großen Oper erfolgen. Und sowie Mascagni die neue Oper fertig hat, werden wieder die deutschen Opernleiter sich beeilen, sie herauszubringen; die Deutschen können warten. Siehe auch Isidore de Lara in Düsseldorf und Lazzari in Mainz!

— Melchior Lengyel hat sein Schauspiel „Taifun" zu einer Oper umgearbeitet, zu der *Umberto Giordano* die Musik schreiben wird.

— In New York hat die Uraufführung von *Walter Damroschs* „Cyrano" unter Leitung von *Wilhelm Hertz* stattgefunden.

*

— Generalmusikdirektor *Fritz Steinbach* (Köln) ist von der Leitung der Konzerte der Berliner „Gesellschaft der Musikfreunde" zurückgetreten. Er leitete diese Konzerte erst seit Beginn dieser Saison, nachdem sein Vorgänger Oskar Fried infolge eines Konflikts mit der Gesellschaft seine Stellung aufgegeben hatte. Sein Nachfolger wird *Ernst Wendel* (Bremen).

— Die Bonner Beethoven-Feier findet, dem alten Brauche gemäß, wieder in der Himmelfahrtswoche (27. April bis 1. Mai) statt und umfaßt die traditionellen vier Abende (Sonntag bis Mittwoch) und die Morgenaufführung am Himmelfahrtstage. (Alle schriftlichen Anfragen und Anmeldungen sind an die Hofmusikalienhandlung von Joh. Franz Weber in Bonn, Fürstenstraße, zu richten.)

— In Leipzig hat *Karl Bleyles* Siegesouvertüre zur Jahrhundertfeier der Schlacht bei Leipzig die Uraufführung erlebt.

— Das achte Gürzenich-Konzert in Köln hat die zweite Symphonie in d moll von dem Kölner Komponisten *Ewald Strässer* zur Uraufführung gebracht.

— Ein „dramatisches Vorspiel" für großes Orchester von *August Scharrer* ist in Straßburg i. E. unter der Leitung des Komponisten zum erstenmal aufgeführt worden.

— Im Verlag von N. Simrock erscheinen drei Intermezzi für kleines Orchester, op. 5, von *Hans F. Schaub*. Die erste Aufführung der Stücke soll durch das Frankfurter Tonkünstlerorchester (Kapellmeister Kämpfert) erfolgen. Weitere Aufführungen finden in Berlin, Bonn, Greiz und Görlitz statt.

— Die Ortsgruppe Bremen des „Richard-Wagner-Verbandes deutscher Frauen" hat in Bremen unter Mitwirkung erster Münchner Solisten, wie der königl. Kammersängerin Berta Morena und des königl. bayr. Kammersängers Heinrich Knote eine Hundertjahrfeier zum Gedächtnis des Meisters veranstaltet, Prof. *Ernst Wendel* dirigierte. Der Reinertrag — 21 332.45 M. — soll dem Bayreuther Stipendienfonds überwiesen werden.

— Anläßlich des 50. Geburtstages des Konservatoriumdirektors *Bruno Heydrich* in Halle hat das Stadttheaterorchester die Uraufführung seiner Symphonie in D dur herausgebracht.

— In *Hagen* hat das V. städtische Symphoniekonzert unter Leitung *Laugs'* eine Uraufführung, und zwar die Ouvertüre „Die Romantischen" nach dem gleichnamigen Rostandschen Lustspiel von *Martin Friedland*, gebracht.

— In Braunschweig ist im letzten Symphoniekonzert unter Hofkapellmeister Richard Hagels Leitung die vierte Symphonie von *Karl Hagel*, dem Vater des Dirigenten, aufgeführt worden.

— Beim Sängerbundesfest in Tübingen (am 22. und 23. Juni) werden als Preisrichter im Wettsingen voraussichtlich tätig sein: Tondichter und Chormeister A. Kirchl (Wien), Musikdirektor Wiesner (St. Gallen), Prof. Jüngst (Dresden), Reallehrer Bäuchlen (Eßlingen) und als Vorsitzender das Mitglied des Ausschusses des deutschen und schwäbischen Sängerbundes Prof. Wörz (Tübingen).

— *Bernhard Irrgang*, Königl. Musikdirektor, Hof- und Domorganist und erster Lehrer des Orgelspiels an der Königl. Akademischen Hochschule für Musik in Berlin, hat im Konzertsaal des Fürstlichen Hoftheaters zu Gera ein Orgelkonzert mit größtem Erfolg gegeben. Der Künstler ist ein Orgelmeister ersten Ranges. *O. Sch.*

— In Mährisch-Ostrau haben im II. Abonnementskonzert der „Gesellschaft der Musikfreunde" die beiden Virtuosenschwestern *Mary* und *Beatrice Harrison* u. a. das Doppelkonzert von Brahms für Violine und Cello gespielt. Das Künstlerpaar erntete für seine Darbietungen enthusiastischen Beifall. *A. C.*



## KUNST UND KÜNSTLER

— *Wagneriana.* Eine neu aufgefundene Stelle aus der „Götterdämmerung“ wird nicht nur in Fachkreisen, sondern auch bei allen Verehrern des Meisters gerade in diesen Tagen großes Aufsehen erregen. Es ist dies jene berühmte Stelle aus Brünnhildens Schlußgesang, die auch jetzt noch der Dichtung beigefügt, in der Partitur aber gestrichen ist; sie kann als das eigentliche „Motto“ des ganzen Werkes gelten. Wagner hat sie aber dennoch in der Partitur ausgelassen, weil ihr Sinn, wie er sagt, „in der Wirkung des musikalisch ertönenden Dramas bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen würde“. Die Komposition dieser Stelle hat sich nun in einer Niederschrift von *Anton Seidl* vorgefunden, der sie im Jahre 1876 im Auftrag Wagners für Frau *Materna* aufzeichnete, da König Ludwig sie ausdrücklich zu hören verlangte. Zur Ausführung ist es nie gekommen, das Blatt blieb in den Händen der Frau Materna und ging dann in den Besitz des Herrn Regierungsrat Dr. *Steger* über. Die soeben erschienene Wagner-Nummer des „Merker“ bringt es im Faksimile und fügt auch die erläuternden Daten bei.

— *Von den Konservatorien.* In einer Sitzung der Budgetkommission des Abgeordnetenhauses sind höhere Aufwendungen für die Pflege der Musik gewünscht worden. Dabei wurde auf die vorhandenen Mißstände hingewiesen, namentlich auch auf die ungenügende Qualifikation der Musiklehrer an den Musikschulen. Eine staatliche Prüfung für die Musiklehrer sowie die Konzession und Aufsicht für die Konservatorien wurde für nötig erachtet. Ein Regierungsvertreter erklärte, daß man bereits an die Reichsleitung wegen einer Novelle zur Gewerbeordnung bezüglich der Musikschulen herangetreten sei.

— *Musikwissenschaftliches.* Aus *Straßburg* wird uns geschrieben: Bezugnehmend auf die Notiz Ihrer sehr geschätzten Zeitschrift S. 221 f.: „Musikwissenschaftliches“, gestatte ich mir die Bemerkung, daß auch die Kaiser-Wilhelms-Universität Straßburg ein musikwissenschaftliches Universitätsinstitut besitzt, unter den deutschen das älteste. Dr. *F. Ludwig*, Universitätsprofessor. — Der akademische Musikdirektor Prof. Dr. *Fritz Stein* in Jena hat einen Lehrauftrag für Musikwissenschaft an der Universität erhalten. Zugleich tritt er als außerordentlicher Professor in den Lehrkörper der philosophischen Fakultät ein. Damit hat nun endlich an der thüringischen Hochschule, in deren Vorlesungsverzeichnis der Musikdirektor bisher hinter dem Fecht- und Tanzmeister kam, die Musikwissenschaft eine amtliche Anerkennung erhalten.

— *Zum Reichstheatergesetz.* Bei der Konferenz über das Reichstheatergesetz im Reichsamt des Innern sind auch eingehend die für die *Musiker* wichtigen Fragen behandelt worden. Den Vorsitz in der Versammlung führte Ministerialdirektor Caspar. An der Konferenz nahmen teil als Vertreter des Bühnenvereins Intendant Graf Seebach (Dresden) und der Syndikus Rechtsanwalt Artur Wolff. Vom Orchesterleiterverband war delegiert Hofkapellmeister Meister (Dresden). Vom Allgemeinen Deutschen Musikerverband beteiligten sich der Präsident Cords, der Vizepräsident Prietzel und der Syndikus Dr. Richard Treitel. Der Deutsche Orchesterverband war vertreten durch den Kammermusiker Diedrich und den Syndikus Dr. Löwenfeld. Außerdem wohnten den Verhandlungen Delegierte der Deutschen Tonsetzervereinigung, sowie Kammermusiker Teuchert (Dresden) als Sachverständiger und Vertreter aller Ministerien bei. Sehr eingehend wurde zunächst die Ausbildung der Musiker besprochen. Die Vertreter des Bühnenvereins versprachen hier das größte Entgegenkommen, so daß in Zukunft die Lehrlingszüchterei mit den allerschärfsten Bestimmungen bekämpft werden soll. Kein Entgegenkommen fanden dagegen die Wünsche der Musiker auf Kostümzulagen (d. h. also Bezahlung des Fracks) und Ruhepausen.

— *Auskunftstelle für musikstudierende Frauen.* Zum Semesterschluß, wo die Frage der Berufswahl in den Vordergrund tritt, sei an die „Auskunftstelle für musikstudierende Frauen“ erinnert, die die Musikgruppe Berlin E. V. (Ortsgruppe des Verbandes der deutschen Musiklehrerinnen, Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins), eingerichtet hat. Die Auskunftstelle ist dem Kartell der Auskunftstellen für Frauenberufe angeschlossen und erteilt Musikbeflissenen, die sich künstlerisch oder für den Lehrberuf weiterbilden wollen, unentgeltlich Rat und Auskunft über Ausbildungsgelegenheit, Studienwege und Wohnungen in allen größeren Städten Deutschlands, sowie über sonstige Fragen des Musiklehrerinnenberufs. (Schriftliche Anfragen sind unter Beifügung von 30 Pf. in Briefmarken für Porto und Korrespondenzauslagen zu richten an die „Auskunftstelle für musikstudierende Frauen, Berlin W. 57“.)

— *Preiserteilung.* Das Preisausschreiben der „Art Publication Society“ in St. Louis (Amerika) hat folgendes Resultat gezeitigt: Den ersten Preis von 500 Dollar hat in Klasse A Giuseppe Ferrata in Louisiana U. S. A., erhalten, den zweiten Preis (300 Dollar) Cavaliere Paolo Chimeri in Italien, den dritten Preis (200 Dollar) Joseph Nesvera in Oesterreich. In der Klasse B fielen die drei Preise (zu denselben Beträgen) auf Viktor Radeglia in der Türkei, Louis Viktor Saar in Cincinnati und Austin Conradi in Maryland. In der Klasse C waren Louis V. Saar (in Cincinnati), Henning von Koß in Berlin und Carolus V. Agghazy in Budapest die Gewinner. Etwa dreitausend Manuskripte waren aus allen Teilen der Welt zur Bewerbung eingegangen. Die „Art Publication Society“ bedauert es — wie sie mitteilt —, daß sie so viele ausgezeichnete Arbeiten nur deshalb nicht mit Preisen hat bedenken können, weil diese Kompositionen sich nicht für die besonderen Bedingungen dieser Konkurrenz eigneten; sie beabsichtigt, ähnliche Preisausschreiben alljährlich zu wiederholen.

* * *

## Personalnachrichten.

— *Auszeichnung.* Das „Athenäum“ meldet, daß *Richard Strauß* von der Universität *Oxford* zum Ehrendoktor ernannt worden ist.

— Der Direktor des Deutschen Theaters in Köln, *Alfred Bernau*, ist zum Intendanten des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim gewählt worden. Bernau ist 33 Jahre alt und geborener Rheinländer. Er begann seine Laufbahn als Schauspieler, war sechs Jahre erster Held am Breslauer Stadttheater und gehörte dann eine Zeitlang einer Berliner Bühne an. Seit vier Jahren leitet er die beiden Kölner Privattheater, das Deutsche Theater und das Metropoltheater. Die Kölner Presse rühmte seine Regieleistungen. Bernau ist mit einem Gehalt von 18 000 M. (einschließlich 3000 M. Funktionszulage) auf fünf Jahre an das Mannheimer Kunstinstitut verpflichtet.

— Kapellmeister *Wilhelm Grümmer* vom Hoftheater in *Weimar* ist vom 1. September ab als erster Kapellmeister an die Wiener Volksoper berufen worden.

— Man schreibt uns aus *New York:* Nach dem fast sensationellen Versagen der Stimme bei seinem Debüt als Tristan, eine Vorstellung, die nur unter großer Mühe zu Ende geführt wurde, hat *Jacques Urlus* einige Tage später, wieder im Vollbesitze des gloriosen Organes, sein wirkliches Debüt als echter Sänger in „Siegfried“ gehabt. Sein Erfolg war selbst für New York eine Sensation. (Unserem vortrefflichen Stuttgarter *Hermann Weil* ist übrigens etwas Aehnliches als Hans Sachs passiert.)

— Hofkirchenmusikdirektor *Max Brauer* in Karlsruhe hat, 57 Jahre alt, in aller Stille sein 25jähriges Amtsjubiläum gefeiert. Er ist mit zwei Opern „Der Lotse“ und „Morgiane“ am Karlsruher Hoftheater hervorgetreten und ist Gründer und Dirigent des Bach-Vereins in Karlsruhe.

— Der Generaldirektor der Prager Papierfabrik, A.-G., Dr. *Anselm Goetzl*, der, wie aus den Zeitungen bekannt, unter Hinterlassung von 1 ½ Millionen Kronen Verbindlichkeiten abgängig ist, ist auch Musiker. Er war ein Jahr unter Mottl Kapellmeister an der Hofbühne in Karlsruhe. Er komponierte die bekannte komische Oper „Zierpuppen“.

— Mit *Artur Hahn* hat die deutsche Musikkritik einen seltenen Vertreter verloren, einen von den wenigen, von denen man sagen kann, sie haben mit ihrem Leben ein Beispiel gegeben und haben vorbildlich gewirkt mit allem, was ihre Urteilskraft, ihr Wissen und ihre Charakterfestigkeit in sich schloß. Die schlichte, sachliche und vornehme Gesinnung, von der Artur Hahns Ausführungen stets eingegeben waren, wird auch den Lesern der „N. M.-Z.“ unvergeßlich bleiben, als deren Münchner Korrespondent der geschätzte Fachmann lange Jahre hindurch tätig war. Still und bescheiden, wie er gelebt, ist Artur Hahn gestorben, gemeinsam mit der Gattin ist er freiwillig aus dem Leben geschieden, als beiden unheilbare Krankheit nur noch den Blick auf eine trostlose Zukunft offen ließ. In einer letztwilligen Verfügung verbat er sich alle nachträglichen Würdigungen seines Tagewerkes. Ihr entsprechend sei somit auch an dieser Stelle mit einem letzten stillen Gedenken von ihm Abschied genommen. *Willi Gloeckner.*

— Prof. *Carl Baermann*, ein Sprosse der alten Münchner Künstlerfamilie Baermann, ist in seinem Landhaus zu Newton-Boston nach sechswöchentlichem Krankenlager gestorben. Groß war die Trauer in der amerikanischen Musikwelt und im Kreise seiner zahlreichen Freunde und Schüler, übte er doch den größten Einfluß auf die musikalische Entwicklung in den Vereinigten Staaten aus. Carl Baermann war ein hervorragender Schüler Franz Liszts, wirkte viele Jahre als Professor an der Akademie der Tonkunst in München, siedelte im Jahre 1881 nach Boston über, ward Mitglied der Fakultät des „New England Conservatory“ und wurde so zum Bannerträger deutscher Tonkunst in Nordamerika.

# An unsere Leser und Freunde!

Zu unserem aufrichtigen Bedauern sehen wir uns zur Mitteilung genötigt, daß

**Batkas Geschichte der Musik**

auch diesem Hefte 12 noch nicht wieder beigelegt werden konnte. Dr. Batka ist auf dem Wege der Besserung, doch ist sein Befinden noch derartig, daß ihm angestrengteres Arbeiten eine Unmöglichkeit ist. Er ersucht uns mitzuteilen, daß er selber unter dem Zustande, sein Versprechen noch nicht einlösen zu können, sehr leide, und bittet auf diesem Wege die Leser der „N. M.-Z.“ nochmals um Entschuldigung. Wir schließen uns der Bitte an und hoffen, daß uns unsere Freunde die durch „höhere Gewalten“ hervorgerufene Verzögerung in der regelmäßigen Lieferung der Musikgeschichte nicht verübeln werden. Es ist mit Sicherheit zu erwarten, daß die mit viel Beifall aufgenommene Musikgeschichte nun bald der „N. M.-Z.“ wie früher beigelegt werden kann.

Um aber wenigstens in Einem für den Ausfall der Musikgeschichtsbogen eine Entschädigung zu bieten, überreichen wir unseren Lesern (als zweite Kunstbeilage in diesem Quartal) ein

**neues vorzügliches Bild von Richard Strauß.**

Weiter teilen wir mit, daß im kommenden Quartal ein

**reich illustriertes Wagner-Heft**

erscheint. Ferner werden die sehr beliebten formal-ästhetischen Analysen berühmter Meisterwerke fortgesetzt. Es folgen als nächste Artikelserie

**die Sonaten von Johannes Brahms,**

erläutert von Prof. Dr. *Wilibald Nagel*, dem namhaften Verfasser des bekannten zweibändigen Werkes „Beethoven und seine Klaviersonaten“.

Wir brauchen unsern Lesern wohl nicht erst zu versichern, daß die „N. M.-Z.“ weiter bestrebt sein wird, für eine würdige Ausstattung ihrer Hefte zu sorgen. Daß wir das Vertrauen unserer Leser nach wie vor besitzen, beweist die Beliebtheit, deren sich die „N. M.-Z.“ als populär-wissenschaftliche Zeitschrift in den weitesten Kreisen der Musiker und Musikliebhaber, im Inlande und im Auslande stetig erfreut. Wir bitten alle unsere Leser und Freunde für „ihre Musikzeitung“ weiter zu werben.

**Redaktion der „Neuen Musik-Zeitung“.**

## Neue Klavierstücke zu zwei Händen.

**Album russe:** 36 *beliebte Werke russischer Komponisten*, revidiert und befingert von Kleinpaul. 4 Hefte à 1.50 M. oder in einem Band 3 M.; m—(s). Verlag *A. Benjamin, Hamburg*. Eine billigere, gediegenere, mannigfaltigere und inhaltsreichere Sammlung neuerer feiner Charakter-. und Salonstücke ist uns noch nicht begegnet. Wenn auch einzelne wenige Nummern über die mittlere Schwierigkeit hinausgehen, so ist doch die größere Zahl leicht ausführbar und das Album würdig, ein Hausbuch zu werden, das alle die alten abgedroschenen Salonstücke verdrängen könnte. Mancher Spieler besitzt wohl schon Tschaikowskys beste Klavierstücke, aber das schadet nichts, er findet hier noch mindestens 20 neue und — einzeln gekauft — auch teure Kompositionen, z. B. ein liebliches Wiegenlied von *Spendiarow*, eine wohllautende Romanze und zwei nette Walzer von *Rebikoff*, die wundervolle, stimmungsstarke Serenade von *Rachmaninoff*, ein wuchtiges Capriccio (Péons = Kriegsgesänge) im 5/4-Takt, eine in Doppelgriffen schwelgende, träumerische Barkarolle und eine der Henseltschen Vögleinetüde nachgebildete Skizze von *Arensky*, ein rhythmisch und harmonisch feines Intermezzo von *Cui*, eine interessante „Dumka“ von *Statkowsky*, das stimmungsvolle „Im Kloster“ von *Borodine*, die kapriziösen, im Mittelsatz gesangvollen Bigarrures und die eigenartig kunstvolle, aber leichtfaßliche Melodie im logaödischen Versmaß, der fröhliche „Kuckuck“, die innige Consolation von *Arensky*, der scherzhafte Polichinell und das gewaltig pathetische Prélude von *Rachmaninoff*, den altertümlichen „Schiffergesang“ von *Kleinpaul*, die brillante, auch als Konzertstück zu brauchende Humoreske von *Levine*. In *Tschaikowskys* edlem, melancholischem Herbstlied fehlen leider einige Baßnoten, ob aus Versehen oder zur Vereinfachung, wissen wir nicht. Die Neuerung Kleinpauls, die Pausenzeichen wegzulassen, können wir nicht billigen, da bei diesem Verfahren leicht Unklarheiten entstehen. Er hat es leider auch bei der folgenden, sonst sehr zu empfehlenden billigen Neuausgabe des

**Tschaikowskyschen Jugendalbums** (Verlag *Benjamin*), 1.—m., angewendet. Die Kinderstücke desselben sind, ähnlich wie die entsprechenden von Schumann, für die Jugend zum guten Teil zu schwer, aber so originell, wertvoll und teilweise harmonisch so eigenartig, daß sie das Interesse aller geübteren Spieler verdienen.

**Per Lasson:** *Crescendo*, Ausgabe von Ruthardt, 1 M. (m.). Verlag *Hansen*. Ein in England beliebtes, bequem liegendes und sich bedeutend steigerndes Salonstück, anklingend an Motive von Grieg und Chopin. Gut befingerte Ausgabe.

**P. Gram,** op. 8: *Bagatellen*, 4 Stücke 1.25 M. (l.—m.). Verlag *Hansen*. Nicht ohne Originalität; das Vaterlandslied und das „Thema“ zeigen leichte nordische Färbung. Etüde und Scherzo sind etwas gesucht und für Kinder nicht so leicht verständlich. Einige Fingersätze sind angegeben. *C. Kn.*

**Ein Studien-Album für Klavier,** zusammengestellt und bearbeitet von Prof. Dr. *Otto Klauwell*, Lehrer am Konservatorium in Köln, bringt der Verlag *P. J. Tonger* daselbst. Die stattliche Sammlung von vier Bänden bietet in abwechslungsreicher Folge des Unterrichtenden und Unterhaltenden genug, beginnend mit leichten Stücken und allmählich ansteigend zu einem mittleren Schwierigkeitsgrade. Dabei ist die Bildung von Geschmack und Vortrag des Lernenden in gleicher Weise berücksichtigt wie das rein Technische, das zeigt schon die Auswahl der 63 Nummern des Werkes, die jede Art der Klavierkomposition klassischer und romantischer Richtung berücksichtigt: wir finden da Etüden, Sonatinen, Tänze, Märsche, Fantasien u. a. Dem Klavierlehrer wird diese Sammlung als Ergänzung der Klavierschule und als praktische Förderung des dort Gelernten nicht ungelegen kommen, zumal der niedrige Preis von 1 M. pro Band und 3 M. für alle vier Bände zusammen die Einführung des neuen Studienwerks in den Klavierunterricht sehr erleichtert. *R.*

*

**Aus dem Bürger als Edelmann (Ariadne) von Richard Strauß** hat der Verlag *Adolf Fürstner* (Berlin-Paris) uns einige Bearbeitungen für Violine und Klavier zugesandt, die allen Freunden einer ebenso feinen, geistreichen wie ungemein hochstehenden Kunst willkommen sein werden. Hier, bei der Beschäftigung im einzelnen, wird der wirklich Musikalische seine eigene Freude an diesen Kleinodien moderner Musik haben, die ihresgleichen heute nicht hat. Das Menuett, die in ihrer anschaulichen Grazie unübertroffene Einleitung zum zweiten Akt, die entzückende, kleinere Ariette aus dem ersten Akt, dann die schöne Melodie „Töne, töne süße Stimme“ (die freilich für das Frauenterzett gedacht ist) sind Stücke, die ein geschmackvoller Geiger der höheren Mittelstufe technisch und dem Ausdruck nach bewältigen kann. Der Tanz des ersten Schneidergesellen erfordert freilich mehr. Wir empfehlen diese als Einzelhefte erschienenen Stücke, die ja auch im Schauspiel für sich bestehen, als eine der wertvollsten Bereicherungen der Hausmusik.

**„Katalog der Zweitausend.“** Auf den unserem heutigen Hefte beiliegenden Katalog der zweitausend besten Werke aus dem Verlage von *B. Schotts Söhne in Mainz* machen wir unsere Leser besonders aufmerksam. Sie finden eine große Zahl von Werken unserer besten Komponisten neben beliebten Stücken darin verzeichnet, und zwar für alle Hausinstrumente, und verschiedene Arrangements, ebenso Original-Kammermusik, Klaviertrios, Quartette, Sextette. Auch die Orgel- und Harmonium-Literatur ist vertreten. Lieder und Gesänge schließen sich der Instrumentalmusik an. Im Anhang werden Schotts neue Wagner-Ausgaben angezeigt.

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 12 bringt eine reizende Novellette in As dur von *Rud. Ew. Zingel*, dem Greifswalder Universitätsmusikdirektor, der unseren Lesern gut bekannt ist. Das Stück ist melodiös, klaviermäßig geschrieben, flott durchgeführt und von vortrefflicher Wirkung.

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 8. März, Ausgabe dieses Heftes am 20. März, des nächsten Heftes am 8. April.**

# Briefkasten

**Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.**

**Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.**

**H. H. 41.** Vor allen Dingen: **ist** Ihre Oper tatsächlich angenommen? Natürlich müssen dann Textbücher gedruckt werden. Wenn Sie einen Verleger haben, dann ist die Herstellung seine Sache. (Im Kommissions-Verlag müssen Sie nach Vereinbarung sich an den Kosten beteiligen.) Die Ankündigung besorgen Sie oder Ihr Verleger. Weitere Erfolge abwarten! Einen „Erfolg" hat heute jede Oper. Haben Sie schon mal einen Bericht gelesen, daß eine Oper nicht bei der Uraufführung mit Erfolg aufgenommen worden wäre? Nur bei Werken etwa eines Richard Strauß wird die Sache zweifelhafter.

**X. Y. Z.** Ihre Anschauung, Ihrem Sohn neben der Ausbildung als Sänger eine gründliche musikalische Ausbildung zu geben, ist sehr zu empfehlen und kennzeichnet den tüchtigen und verständigen Musiker im Vater. Einige Semester wissenschaftlichen Musikstudiums können natürlich nicht schaden, sind aber nicht so unbedingt nötig. Es kommt freilich darauf an, in welcher Weise das Studium betrieben wird. Wenden Sie sich bitte mit Berufung auf uns an Prof. Dr. Adolf Sandberger in München, Prinzregentenstr. 48.

**Remscheid.** Bis jetzt waren Sie immer „mehrere Abonnenten". Nun haben Sie sich nicht bloß vervielfältigt, sondern sind auch zum weiblichen Geschlecht übergegangen und unterzeichnen „mehrere Lehrerinnen". Wir haben anderes zu tun, als uns mit derlei Sachen abzugeben. Lesen Sie die heutige Ankündigung „Brahms-Sonaten" nach!

**O. D.** Natürlich erscheint ein Wagner-Heft zum 100. Geburtstag.

**Kantor W.** Sie werden Ihren Wunsch in der Ankündigung der heutigen Nummer erfüllt sehen. Im allgemeinen kürzt man in den Chören nicht, eher in den Arien.

**Fr. T.** Senden Sie uns bitte den Artikel gelegentlich ein. Einen Termin für die eventuelle Veröffentlichung können wir Ihnen nicht angeben. Das andere wird besorgt werden.

**L. M.** Jede Zeit hat ihr besonderes Kunstideal und die diesem entsprechende Vollkommenheit der Technik. Der Gesang kommt wieder hinauf. Carusos Erfolge und vieler anderer Mißerfolge haben den Leuten die Augen geöffnet. Gleichmäßige Beherrschung aller Stilarten ist aber von den Sängern im allgemeinen kaum zu verlangen. Die Spezialisten sind jedoch sehr teuer. Hinc illae lacrimae.

## Eingesandt.

**Die Brunnen-Inspektion in Fachingen** hat eine Neu-Ausgabe der populären Broschüre über den Königlichen Mineralbrunnen zu Fachingen (Reg.-Bez. Wiesbaden) veranlaßt, die auch in äußerer Ausstattung der Bedeutung der diesjährigen Jubiläums-Feier Rechnung trägt. Die vornehm illustrierte Publikation wird auf Verlangen allen Freunden des beliebten natürlichen Mineralwassers kostenlos durch die Brunnen-Inspektion zugesandt.

Unserem heutigen Heft liegt ein Prospekt von **Carl A. Pfeiffer**, Hof-Flügel- und Pianino-Fabrikant, **Stuttgart**, bei, den wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.

## Kompositionen

**Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.**

(Redaktionsschluß am 6. März.)

**C. W. in L—zig.** Die Eigenart Ihres Intermezzos mag für Liebhaber von Stücken exotischen Charakters zusagend sein. Gewisse Härten in der Begleitung wirken befremdlich, namentlich bei Leittonverdopplungen. Da der 1. Teil in D dur steht, ist es nicht recht ersichtlich, warum Sie in h moll schließen. Für druckreif halten wir das Stück nicht.

**Melodrama.** Wegen seines Mangels an Rhythmus und Melodie — auch die Akkordfolgen bieten nichts Greifbares — ein nebulöses Fabrikat. Warum zeichnen Sie denn nicht As dur vor, da Sie ja mit dem Hauptvierklang dieser Tonart beginnen und schließen?

**W. S.** Ja. Jene Kapitel sind für den Selbstunterricht berechnet. Erst diese studieren, dann werden Sie auch Louis-Thuille bewältigen können.

**K. A. 16.** Zu den Bedauernswerten gehören Sie gewiß nicht. Ihre Note ist zwar etwas sentimental und Ihr satztechnisches Können noch unsicher. Durch weiteres Ueben werden Sie endlich auch höhere Ansprüche befriedigen. Mit 7 b sollten Sie sich nicht wieder abquälen. Die 24 b (!) vor dem ersten Akkord der letzten Reihe wird ein jeder belächeln, der sie sieht. Da nähmen sich einige Kreuze doch viel einfacher aus.

**J. S., S.** Ihr Lied ist wohl im Männerchorsatz geschrieben. Dann wäre der Schluß zu tief. Der Stimmung des Textes versuchten Sie nach Vermögen gerecht zu werden. Für Uebungszwecke ist der gemischte Chorsatz der geeignetere.

**J. H., R.** Ihre Komposition zeichnet mit markanten Strichen die schauderhaften Einzelheiten des Balladentextes. Einige besonders groteske Stellen der Zeichnung wirken komisch, was vielleicht beabsichtigt ist. Eine gewisse melodische Nüchternheit und harmonische Skrupellosigkeit lassen vertiefteres Studium wünschen.

**G. Z.** Die Walzer zeichnen sich durch mitunter pikante Einfälle aus. Aber dennoch sind sie für Veröffentlichung im Druck so wenig zu empfehlen wie die 3 minderwertigen Männerchöre. Unter den 6 Liedern ist manches Erfreuliche; doch nicht wohl, weil sie älteren Datums sind? Sie sollten sich einer fachkundigen Führung anvertrauen, denn Sie sind talentiert.

**E. K. in Schw.** Pflegen Sie in dieser Weise das volkstümliche Lied weiter. Mit einem feinen Verständnis fürs Schlichte verbinden Sie ein warmes Empfinden. Belassen Sie es nur bei dem Ton d.

## Dur und Moll

— *Seltsame Opern- und Oratorientitel.* Die „gute alte Zeit“ hat recht seltsame Dinge zutage gefördert. So wurde in Arnstadt (Thüringen) 1795 eine

Oper aufgeführt, deren Titel lautete: „Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauers." Der Komponist Taubner nannte ein Oratorium: „Gewässertes Raphidae von den Felsen herab durch die Ruthe Moses, das ist mit Blut getränktes Israel, von dem wahren Kirchenfelsen Christo, bei dem Laurentanischen heiligen Grab in poetische Wälle und harmonische Fälle geleitet von Taubner." Ein zweites hieß: „Die furchtlose Gerechtfertigung des ungerechten Urteils der Josephinischen Brüder, der Söhne Jakobs, von dem Richterstuhl der Gerechtigkeit überzeugt, in die Poesie und Musik gesetzt von Herrn Anton Moritz Taubner."

— *Reclams Universal-Bibliothek.* Neueste Erscheinungen der dramatischen Abteilung. Nr. 5504. *Julius Cäsar.* Eine Tragödie in fünf Aufzügen von William Shakespeare. Nach der von Hermann Conrad revidierten Schlegel-Tieckschen Uebersetzung für die Bühne eingerichtet von Dr. Ludwig Weber. Bühnen-Shakespeare. 25. Band. — Nr. 5506. *Die Last.* Ein Bauerndrama in drei Aufzügen von Paul Zoder. Mit einem Dekorationsplan. Jedes Werk der Universal-Bibliothek ist einzeln käuflich. Preis jeder Nummer 20 Pf. = 0.24 Kr.-W. Verzeichnisse mit Angabe der Bühnenvertriebsgeschäfte sind in jeder Buchhandlung gratis zu haben.



Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark.

1913 Heft 13

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.


**Inhalt:** 

# Felix Draeseke.

**Ein Nachruf von Prof. OTTO URBACH (Dresden).**

AM 26. Februar schlossen sich für immer seine gütigen Augen, um verklärt das ewige Licht zu schauen, ruhten sich für immer seine gequälten Ohren aus, um der ewigen Harmonien teilhaftig zu werden — Felix Draeseke ging von uns, nicht als ein Gebrochener, sondern als „der Recke", als der er seinen Weimarer Freunden erschien, als der gefeierte, bewunderte und geliebte Schöpfer des größten geistlich-dramatischen Werkes der Neuzeit, des „Christus", als ein Riese an Können und Gestaltungskraft, als ein Dichter im Erleben innerlicher Wunder, als ein gläubiges Kind in seiner tiefen und reinen Weltanschauung. Ein Glücklicher muß er genannt werden: in Muße und ohne allzu aufreibenden Kampf ums Dasein durfte er seiner Kunst leben, eine umfassende klassische Bildung und lebhaftes geistiges Streben schufen ihm ein reiches Innenleben; einen erlesenen Freundeskreis durfte er den seinen nennen; schon in jungen Jahren erzwang er sich durch seine Persönlichkeit und seine Werke Achtung und Liebe der Großen im Reiche der Tonkunst; ein Zauber ging von seinem Namen aus, der viele Jünger zu seinen Füßen zog; opferwillige Gattenliebe verschönte wie ein mildes Licht seinen Lebensabend; von den Mächtigen der Erde wurde er mit hohen Auszeichnungen bedacht: sein König ernannte ihn zum Königl. Professor, zum Hofrat, zum Geh. Hofrat, die Universität Berlin zum Dr. h. c. — und doch durchzog eine tiefe Tragik sein Leben: die eigentliche Belohnung des Künstlers, das Hören der eigenen Werke, war ihm durch ein sich stetig verschlimmerndes Gehörleiden versagt. Sein sonniger Humor half ihm über viele trübe Stunden hinweg, aber gar manchmal brach seine Klage ergreifend hervor, wenn er von seiner Symphonia tragica nur hin und wieder einige Trompetentöne gehört hatte oder wenn ein ganzes Streichquartett ungehört an ihm vorbeigehallt war. Einer anderen Tragik war er sich ebenfalls wohl bewußt: daß die musikalische Welt nicht eigentlich die Fühlung zu seinen Werken nahm, die sie ihm schuldig war; daß man seinem Können wohl alle Achtung erwies, aber seine Werke überhaupt nicht oder nur selten aufführte. Das Schlagwort, das seine Musik wie ein böser Geist verfolgte, sie sei „herb", hat wie andere Schlagwörter einen heillosen Unfug ausgeübt; eine gewisse Berechtigung ist ihm nicht abzusprechen; aber dies sollte doch eher ein Grund sein, sie Weichlichem vorzuziehen. Zur Vertiefung in Draesekesche Musik gehört vor allem viel Liebe und guter Wille; ich gestehe selbst, daß ich als junger Mensch — im Jahre 1893 — begeistert, ja berauscht von der strahlend schönen, von edler und ergreifender Melodie, strotzender Kraft und Wildheit vollgefüllten, im breiten Strome der frühwagnerischen Entwicklung sich stolz entfaltenden Oper „Herrat" — daraufhin über die Kammermusik und Klavierwerke herfiel, z. B. das Klavierquintett erst einmal an die Wand warf, ehe ich mich mit den Baßgängen befreunden konnte. Draeseke hat in der Tat seine nur ihm angehörenden Besonderheiten in Vorausnahmen, in der Behandlung des Quartsextakkordes u. a., und diese sind nicht gefällig, folglich geben sich Publikum und Künstler nicht die Mühe, die Werke zu studieren. Hoffentlich ist nun, seit dem glänzenden Erfolg des „Christus", dieser Bann gebrochen.

Draeseke als künstlerische Persönlichkeit erscheint bekanntlich in einem zwiespältigen Lichte: er begann und stieg auf als kühner rücksichtsloser Bahnbrecher des musikalischen Fortschrittes, als ein Uebertrumpfer des von Liszt und Wagner Erstrebten und geriet deshalb in eine Art Verruf bei den musikalisch Konservativen, der sich gewissermaßen auch auf die jener Zeit entstammende phantasievolle und gewaltige Klaviersonate op. 6 erstreckte, die z. B. von Laura Kahrer (der jetzigen Königl. Professorin Frau Rappoldi-Kahrer in Dresden) statt in achtzig nur in vier Konzerten gespielt werden konnte — und begann einen zweiten Aufstieg auf Grundlage der klassischen Symphonie, wodurch er abermals in Verruf geriet, diesmal bei seinen alten Freunden, zumal bei den Lisztianern, ohne jedoch die konservativen Kreise für sich gewinnen zu können. Sein wirkungsvolles Klavierkonzert op. 36, das trotz seines etwas zu volkstümlich geratenen Hauptthemas doch ein außerordentlich fesselndes Werk ist, blieb dadurch nahezu unbekannt, Aufführungen seiner Symphonien geschahen nur vereinzelt, seine schönste Musik, seine Oper „Herrat", wurde nur in Dresden gehört, seine gehaltvolle Kammermusik, seine Klavierstücke und Lieder nahezu auch nur in Dresden; sein Requiem, seine Große Messe in fis moll sind bedauernswerterweise weiteren Kreisen ebenfalls unbekannt geblieben.

Bei nicht nur oberflächlichem Eindringen in die Draesekeschen Werke wird man zugeben müssen, daß den zweiten Draeseke vom ersten nicht jene tiefe Kluft trennt, wie man gern annimmt. Auch der junge Stürmer bewegt sich, wie aus der Klaviersonate und den frühen Klavierstücken ersichtlich, in festgefügten Formen; das Rhapsodische der Einleitung der Sonate hat, wenn auch nicht mit diesem Reichtum an Farbe, ihm schon der alte Hummel

in seiner ungebührlich vernachlässigten fis moll-Sonate op. 81 vorgemacht (die übrigens Rob. Schumann in seinem op. 8 merkwürdig wörtlich wiederbringt, wie auch das Scherzo aus der Hummelschen Sonate op. 106 ganz wörtlich Schumannisch anmutet); es ist meines Erachtens nicht so schwer nachzufühlen, daß ihm mit zunehmender Reife das Gewaltsame der Modulation, wie im zweiten Satz, die ganze scharfgewürzte Harmonisierung seiner frühen Werke als mit dem echten, aus sich selbst wesenseigen erwachsenen Kunstwerke nicht vereinbar erschien. Ganz abgestreift hat er diesen „Paprika" nie; auch im Kompositionsunterricht war sein oberster Lehrsatz, „den Leuten nicht zu geben, was sie erwarteten". Es ist ferner auch nicht allzuschwer nachzufühlen, daß er, der bei *Rietz* eine strenge Schule durchgemacht hatte, von dem unbeholfenen Lisztschen Satzgefüge nicht das Heil der Kunst erwarten konnte, trotzdem er die Lisztschen symphonischen Dichtungen ihrer erhabenen Erfindung wegen liebte und die Faust-Symphonie „ein geniales Werk" nannte; und wer will mit ihm rechten, daß er, obgleich er einer der Begnadeten war, die den unermeßlichen Eindruck der Vollendung des „Tristan" miterleben durften, nicht ohne weiteres daran ging, die Wagnersche Entwicklung der Szene auf Oper und Symphonie zu übertragen? Hat ihm nicht die Zeit recht gegeben, die aus jener Zeit bis zu Richard Strauß uns doch nur jene symphonischen Werke noch genießbar erscheinen läßt, die entweder ganz auf klassischem Grund und Boden erwachsen sind oder von Liszt und Wagner nur die Stimmung und den Ausdruck übernommen haben? Viel schlimmer fällt ins Gewicht, daß Draeseke durch sein Gehörleiden immer mehr die Fühlung mit der praktischen Musik verlor und dadurch auf die Musik auf dem Papiere angewiesen war — nun, wem wird der letzte Strauß nicht „konfus" vorkommen, der seine Musik nur in der Partitur oder gar nur im Klavierauszug liest! Auch Draesekes Neigung, die Instrumentation zu zerstückeln, was den Ausführenden seiner Werke so leicht den Mut nimmt und anfangs keine rechte Freude am Studium aufkommen läßt, ist auf diesen Mangel an Praxis zurückzuführen.

Aber ist es nicht etwas Großes um einen Künstler, der überall, im einfachsten Liede und Klavierstücke wie im größten symphonischen, im größten geistlichen und im größten dramatischen Werke immer Er selbst ist! der uns überall als eine geschlossene Persönlichkeit entgegentritt, nie durch falschen Schein blendet, nie hohl und nichtig ist, der uns durch seinen Ernst und sein reines Gefühl stets erhebt, der unbedingt durch seine Kraft und sein Können zu den Auserwählten zu zählen ist, der unbedingt in den Höhepunkten seiner Kunst, wie in den Riesenchören des „Christus", in der „Tragica", in der „Herrat" uns mit zwingender Gewalt im Innersten packt, unbedingt damit in der Musik sich als ein Neuer, Großer hingestellt hat!

Felix Draeseke entstammte dem protestantischen Pfarrhaus; sein Großvater war protestantischer Bischof, sein Vater Hofprediger in Koburg. Sittlicher Ernst und Adel und Reinheit der Weltanschauung lagen ihm also gewissermaßen im Blute. In Koburg erblickte er am 7. Oktober 1835 das Licht einer schönen Welt; Sorge und Not waren nicht, wie so häufig, die unzertrennlichen Begleiter des schaffenden Künstlers. Ein, wenn auch bescheidenes, Vermögen sicherte ihn vor dem äußersten Mangel. Seinen musikalischen Studien lag er am Leipziger Konservatorium ob, die Bekanntschaft mit „Tannhäuser" und „Lohengrin" brachte ihn aber in heftigen Widerstreit mit der in „geheiligter Tradition" erstarrten Leipziger Musikpflege. Mit warmer Begeisterung schloß er sich den „Neudeutschen" an, die Liszt in Weimar um sich versammelte, und trat mit Wort und Feder für die „Zukunftsmusik" ein; eine Symphonie entstand, die auch 1856 in Koburg aufgeführt wurde, die er aber mit allen den heißblütigen unausgegorenen Werken jener Zeit vernichtet hat. 1864 nahm er eine Stelle als Klavierlehrer am Konservatorium zu Lausanne an; eine Erbschaft veranlaßte ihn, eine längere Reise durch Frankreich, Spanien und Italien zu unternehmen, seine zweite dauernde Heimat fand er aber erst in *Dresden*. Hier entstanden die drei Symphonien in G dur, F dur und C dur (die „Tragica"), die reizende „Serenade" für kleines Orchester, die symphonischen Dichtungen „Das Leben ein Traum", „Penthesilea", „Der Traum ein Leben", „Die Hermannsschlacht", der „Thuner See", die „Akademische Festouvertüre" (die vier letzteren sind noch nicht im Druck erschienen), die „Jubelouvertüre", das „Requiem", die „fis moll-Messe", die „Osterszene aus Goethes Faust", „Kolumbus", die drei Quintette, die drei Quartette, die zwei Bratschensonaten (ebenfalls nicht veröffentlicht), die beiden Sonaten für Klarinette mit Klavier und Violoncell mit Klavier, weitaus die größte Anzahl seiner zum Teil sehr schwärmerischen Klavierhefte „Was die Schwalbe sang", „Miniaturen", „Dämmerungsträume", vor allem aber die gehaltvollen „Rückblicke" und das „Klavierkonzert". Die feinen „Petites histoires" sind wohl in Genf geschrieben. In Dresden entstanden von den sieben Opern Draesekes: „Gudrun", in Hannover 1884, und „Herrat", in Dresden 1892 mit jubelndem Erfolge aufgeführt und 1905 wieder aufgenommen. Warum „Herrat" nicht über alle großen Bühnen gegangen ist, bleibt ein Rätsel der Bühnengeschichte. Man schiebt die Schuld auf das Textbuch, das wie die Dichtungen zu den anderen Opern Draesekes vom Komponisten selbst herrührt. Aber die Schwächen des dritten Aktes lassen sich doch beseitigen! Es entstanden ferner die Opern „Fischer und Kalif", in Prag durch Leo Blech aufgeführt, „Bertrand de Born", von der wir in Dresden wenigstens einige Male die glänzende Ouvertüre zu hören bekamen, und „Merlin", die im April d. J. in Gotha zur Aufführung gelangen wird. Die drei letzteren Opern, wie auch die unter Hans v. Bronsart in Hannover aufgeführte Oper „Sigurd" sind noch Manuskript. Draesekes letzte Werke waren der „Christus", die „Messe für gemischten Chor a capella" (durch Kirchenmusikdirektor Georg Stolz in Chemnitz und Dresden aus der Taufe gehoben), eine bis zur Instrumentation vollendete „Sinfonia comica" und jener frische Knabenchor, der bei Draesekes Bestattung am 1. März nach dem Willen des Komponisten seine Uraufführung erlebte. Draesekes Wirken ist auch insofern mit Dresden aufs engste verbunden, daß hier seine Werke in glanzvollen Aufführungen der Königl. Kapelle, des Tonkünstlervereins, der Quartettvereinigungen Rappoldi und Petri und vieler anderer hervorragender Künstler — zu nennen ist hier die verdienstvolle Aufführung der herrlichen fis moll-Messe durch Müller-Reuter im Jahre 1893 — eine liebevolle Pflege fanden; Petri z. B. führte das f moll-Quintett 1903 in demselben Konzerte zweimal auf. Freilich, wirklich volkstümlichen Erfolg hatte Draeseke wohl nur mit der „Herrat" und dann mit dem „Christus", bei dem man das erhebende Gefühl hatte, daß sowohl die überirdische Poesie wie auch die mit der Gewalt einer Naturkraft daherbrausende Sprache der Musik die Tausende von Herzen erschauern machte, die vom Flügelschlag des Genius berührt wurden.

Draesekes Lehrtätigkeit — seit 1884 war er Lehrer der Komposition und Musikgeschichte am Königl. Konservatorium zu Dresden — ließ ihn auch seine Feder als theoretischer Schriftsteller in Bewegung setzen. Am bekanntesten wurden wohl seine „Lehre von der Harmonia" in Versen, in der er mit behaglichem Humor die Hauptmannsche Theorie zur Darstellung bringt, und sein Lehrbuch „Der gebundene Stil" (Kontrapunkt und Fuge). Seine „Anweisung zum kunstgerechten Modulieren" wurde von ihm scherzhafterweise wieder verworfen, „weil wir ja nicht mehr modulieren, sondern die Tonarten nebeneinander setzen". Es erschienen von ihm ferner „Die Beseitigung des Tritonus" und musikgeschichtliche Aufsätze „Musikalische Hauptstädte". In aller Erinnerung ist wohl noch, wie seine Aufsätze „Die Konfusion in der Musik" und „Was sollen wir nun tun?" („Konfusion in der Musik" ist in der „N. M.-Z." zuerst abgedruckt worden 1906 und

auch im Verlag Grüninger als Broschüre erschienen), die Gemüter erhitzten. Hier darf wohl ausgesprochen werden, ohne alle „Für und Wider“ abermals heraufbeschwören zu wollen, daß es allemal mit Freude zu begrüßen ist, wenn ein Künstler und Meister vom Range eines Draeseke seine Meinung offen sagt, statt sich aufs Moquier-Stühlchen zu setzen, selbst auf die Gefahr hin, daß ihm die Zeit nicht recht gibt. Dem wirklich Genialen und Bleibenden unserer Zeit werden seine Worte nichts schaden und in einem hatte der greise Meister sicherlich recht: daß unserem Publikum der Sinn für die Feinheiten der musikalischen Form und der musikalischen Arbeit nahezu ganz fehlt — woran die Schuld liegt, mag an anderer Stelle erörtert werden, keinesfalls liegt sie bei dem formell so fein und sicher gestaltenden Führer der neuesten Entwicklung der Musik, dessen früherem Schaffen bis zu „Tod und Verklärung“ Draeseke übrigens mit herzlicher Bewunderung zugetan war. Zum Schluß: was bedeuten in der Musikgeschichte 20, ja 50 Jahre! und was heißt zuletzt Fortschritt! was einmal wirklich neu war, bleibt es in alle Ewigkeit — vor dem, was an Felix Draeseke genial war, wird man sich in alle Zeiten beugen, was an ihm liebenswert war, wird in alle Zeiten die Herzen in seinem Gedenken höher schlagen lassen. In einem werden sich an seiner Grabstätte alle seine Freunde und Widersacher die Hände reichen müssen: daß er ein wahrhafter Meister, ein wahrhafter Künstler, ein wahrhafter Großer gewesen ist. Den „muskulösesten der jungen Musiker“ hat ihn *Bülow* genannt, derselbe Bülow, mit dem er „immer auseinander kam, wenn er mit ihm zusammenkam“, derselbe Bülow, der 1888 aber auch die „Tragica“ zweimal aufführte und sich dabei in einer seiner temperamentvollen Ansprachen zum „Kapellmeister Sr. Majestät des Deutschen Volkes“ ernannte; — ein „Genie der Arbeit“ haben ihn andere genannt und dabei „Arbeit“ in Gegensatz zu „Erfindung“ setzen wollen: wie nach H. Kretzschmars Worten über der „Tragica“ von der ersten bis zur letzten Note ein Gewitter steht, so stand die Arbeit an sich über seinem Leben; in seinem Zimmer hing aber Mozart ü b e r Beethoven — so stand in ihm die Sehnsucht nach der seligen „kindischholden“ lichtvollen göttlichen Eingebung!



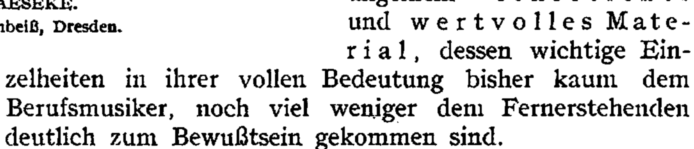
FELIX DRAESEKE.
Photogr. E. Schönbeiß, Dresden.

---

## Kapellmeister-Sorgen und Hoffnungen.

So könnte vielleicht der Untertitel einer Broschüre lauten, die vor einiger Zeit von dem „*Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter*“ herausgegeben wurde. Dieser Verband, unter dem Ehrenvorsitz von *Max v. Schillings*, zählt trotz der erst kurzen Zeit seines Bestehens heute schon weit über 400 Mitglieder und hat sich dank der umsichtigen, tatkräftigen und aufopferungsvollen Leitung seines Vorstandes, Hofkapellmeister *Ferdinand Meister* in Nürnberg, im Lauf von wenigen Jahren eine maßgebende und bedeutungsvolle Stellung in unserem öffentlichen musikalischen Leben erworben.

Daß seine Mitglieder nicht nur mit dem Taktstock, sondern auch mit der Feder sehr wohl umzugehen wissen, bezeugt die vorliegende Broschüre [1]; in ihr sind die zahlreichen Aufsätze, die in letzter Zeit eben von Mitgliedern über Berufs- und Standesfragen als Beschwerden oder Wünsche, als Vorwürfe oder Vorschläge verschiedentlich veröffentlicht wurden, gesammelt und gesichtet und in leicht verständlicher, übersichtlicher Fassung dem großen Kreis der Fachleute wie dem allgemeinen Publikum zugänglich gemacht. Sie enthält, kurz gesagt, die mannigfachen Erfahrungen und verschiedenartigen Meinungen der Kapellmeister und Chorleiter über die hart bedrängte Lage ihres Standes und versucht Wege zur Besserung deren sozialer Stellung ausfindig zu machen. Die schwierige Tätigkeit des Theaterkapellmeisters und des Chordirigenten, die vielseitigen Beziehungen des Kapellmeisters als künstlerischen und geschäftlichen Leiters seinem Orchester gegenüber, ferner einige Fragen allgemeiner Bedeutung über die Kritik, über die Schule des Dirigenten, den Gastdirigenten und ähnliches wird hier in ausführlichen Abhandlungen erörtert. Als Schluß der Broschüre sind noch die Verbandssatzungen sowie ein genaues Verzeichnis der Vorstände und Mitglieder angefügt, weiterhin Mitteilungen über Normalverträge und Tarife, über das Schiedsgericht, das Stellenvermittlungsamt und die Bibliothek des Verbandes und vieles dergleichen mehr, in der Tat ein überaus r e i c h h a l t i g e s, ungemein l e h r r e i c h e s und w e r t v o l l e s M a t e r i a l, dessen wichtige Einzelheiten in ihrer vollen Bedeutung bisher kaum dem Berufsmusiker, noch viel weniger dem Fernerstehenden deutlich zum Bewußtsein gekommen sind.



Da kann ich mich denn gar nicht genug wundern, daß diese Broschüre nicht allenthalben in Fachkreisen wie an den vielen für unser musikalisches Leben interessierten Stellen viel größeres Aufsehen erregt hat. Fast alle wichtige Tageszeitungen und sämtliche Fachzeitschriften erhielten diese Broschüre zugeschickt, nur einige ganz wenige Zeitungen und die Musikpädagogischen Blätter erwähnten kurz, aber in durchaus günstigem Sinn ihr Erscheinen; die Musikzeitungen gingen unbegreiflicherweise achtlos an dieser wichtigen Veröffentlichung vorbei, auch die Zeitschriften der Lehrervereine erkannten anscheinend die grundlegende Bedeutung des hier zur Aufklärung und Verständigung dargebotenen Materials nicht. Mit um so größerer Freude nehme ich deshalb die Gelegenheit dankbar wahr, hier einiges Nähere aus dieser Broschüre mit-

[1] Die Broschüre wird auf Wunsch jedem Interessenten kostenlos zugestellt durch Hofkapellmeister Ferdinand Meister in Nürnberg, Adlerstraße 21.

zuteilen und vielleicht dadurch die allgemeine Aufmerksamkeit weit mehr als bisher auf diese wichtige Fragen zu lenken.

„Unter allen Künsten“, so führt zunächst die Einleitung der Broschüre aus, „findet wohl keine Leistung eine so merkwürdig falsche Beurteilung als diejenige der Kapellmeister, gleichviel ob diese im Theater oder im Konzertsaal tätig sind. Seit den Tagen eines Hans v. Bülow ist zwar das deutsche Publikum dazu erzogen worden, der Persönlichkeit des Dirigenten größere Beachtung zu schenken, und, wenn es sich auch von den besonderen Schwierigkeiten der Kunst des Dirigierens kein rechtes Bild machen kann, so weiß es heute doch, daß es nicht gleichgültig ist, welcher Dirigent eine Aufführung leitet. Damit ist das Publikum aber auch zu der Meinung gekommen, daß die Kapellmeister, die schon rein äußerlich auf einem erhöhten Posten stehen, sich auch eines ihrer verantwortungsreichen künstlerischen Tätigkeit wenigstens einigermaßen entsprechenden, ansehnlichen Einkommens erfreuen können.“ Dem ist aber leider durchaus nicht so, sondern im Gegenteil ist seit geraumer Zeit „die Lage der Kapellmeister mit einigen, ganz verschwindend wenigen Ausnahmen so trostlos und aussichtslos, daß es dringend notwendig geworden ist, sich mit dieser Tatsache allen Ernstes vor der Oeffentlichkeit zu beschäftigen.

Der Dirigent eines Orchesters oder eines Chores ist bis zu einem gewissen Grade die geistige Potenz einer Mehrheit, deren Leitung ihm übertragen ist; er ist für die Tätigkeit und die Leistungen aller einzelner Mitglieder dieser Körperschaft verantwortlich. Deshalb setzt der Beruf des Dirigenten eine hohe musikalische Allgemeinbildung voraus, die sich keineswegs auf die gründliche Beherrschung der musikalischen Fachlehre beschränkt. Vom Kapellmeister verlangt man beinahe, daß er alles kann. Auf dem Klavier gründlich Bescheid zu wissen ist seine erste Pflicht; er soll aber auch mit der Technik aller Orchesterinstrumente vertraut sein und den Mitgliedern seines Chores andeutend zeigen können, wie sie singen sollen. Was Geschichte und Aesthetik seiner Kunst lehrt, soll er sich zu eigen gemacht haben und in der Kunst des Vortrags, der sinngemäßen Phrasierung, gründlich bewandert sein. Und weil der Dirigent leichter als der einzeln Vortragende der Versuchung unterliegen kann, seine Leistung zu einer Schaustellung zu machen, anstatt schlicht für den Komponisten zu sprechen, bedarf er einer hohen Geistes- und Gemütsbildung, die ihn allein auf die volle Höhe der Künstlerschaft führen kann. Deshalb ist es nicht zu verwundern, daß nicht wenige Dirigenten unserer Tage, die sich mit der ganzen Bildung unserer Zeit bewaffnen wollen, das Fundament ihrer wissenschaftlichen Bildung im Gymnasium legen und dann auf der Universität erneute Studien treiben. Das heißt aber, daß sie im günstigsten Falle im Alter von 25 Jahren Konservatorium und Universität verlassen, um in der Praxis eine Brotstelle zu suchen. Diese jungen Musiker sind aber dann, wenn sie vor ein Orchester oder einen Chor treten, als Dirigenten zumeist nur Dilettanten, die zwar deutlich fühlen, wie das auszuführende Werk klingen soll, denen aber die Fähigkeit abgeht, ihre Absichten den Ausführenden klar zum Bewußtsein zu bringen. Für jeden Musiker, er sei nun ein genialer Kopf oder ein durchschnittlich Begabter, vergehen Jahre, bis er sich mit allen Mitteln und Finten des kapellmeisterlichen Faches so vertraut gemacht hat, daß er vor wirklichen Kennern mit Achtung bestehen kann. Die Technik des kunstmäßigen Dirigierens ist schwerer zu erlernen als selbst viele Musiker glauben. Namentlich der Vortrag moderner Musik, ganz zu schweigen von der Eigenart des Dirigierens im Theater, erfordert die Beherrschung einer ganz speziellen Technik der Führung des Taktstockes. Wenn nun junge Dirigenten, die auf der musikalischen Hochschule und auf der Universität fleißig studiert und auch in der Praxis die Lehr- und Gesellenjahre absolviert haben, endlich dazu gelangen, in ihrem Fache vollwertige Leistungen zu bieten, finden sie heute zumeist entweder verschlossene Türen oder ein Arbeitsfeld, auf dem sie beinahe Sklavendienste verrichten müssen. Denn die zu leistende künstlerische Arbeit steht häufig im schreiendsten Mißverhältnis zu der dafür gebotenen finanziellen Entschädigung.“

Mit Zahlen von wirklich erschreckender Deutlichkeit wird diese Tatsache, diese offenkundige Notlage der Dirigenten belegt. So ist z. B. nachgewiesen, daß von den 1000 deutschen Theaterkapellmeistern etwa 800 ein Einkommen von nur 100 M. monatlich beziehen. Dafür müssen sie täglich sechs bis sieben Stunden mit zum Teil recht fragwürdigen Solisten, mit einem schwachbesetzten Chor, mit einem überbürdeten und schlechtbezahlten Orchester Proben halten, Partituren und Orchesterstimmen einrichten und in erster Hinsicht doch auch sich selbst auf die von ihnen zu dirigierenden Werke im häuslichen Studium vorbereiten. Erwägt man dazu noch, daß die meisten Bühnen nur ungefähr sieben Monate spielen, also auch nur so lange ihre Mitglieder bezahlen, dann bedarf es wohl keiner weiteren Erklärung, weshalb unter den Theaterkapellmeistern Not und Sorge herrschen müssen.

Von den Konzertdirigenten sind die Orchesterleiter vielleicht verhältnismäßig noch am günstigsten gestellt. Ganz schlimm ist aber die Lage der Chordirigenten. So stolz unsere zahlreichen Chorvereine auch auf ihre kulturelle und nationale Arbeit sein mögen, eines haben sie dabei vollständig vergessen: ihre Dirigenten anständig zu bezahlen. Der Durchschnittsgehalt eines Chorleiters beträgt jährlich 600 bis 1200 M.; ein Jahresgehalt von 1800 M. oder gar noch mehr bedeutet tatsächlich eine große Ausnahme, eine Seltenheit. „Diese Besoldung ist deshalb so besonders unwürdig, weil die Hauptarbeit der meisten Dirigenten solcher Vereine in jenen qualvollen Proben besteht, die jeden künstlerischen Charakters entbehren. Mit Dilettanten, die zwar guten Willen, aber geringe Kenntnisse kunstmäßigen Gesangs mitbringen, ein größeres Werk sauber zu studieren, erfordert große Geduld und allerlei Geschicklichkeiten im gesellschaftlichen Verkehr; dazu kommt oft in kleinen Städten die mühselige und schwierige Arbeit mit einem Orchester, das die technischen Hindernisse komplizierter Werke nur mit vielen Proben bewältigt. Endlich kämpfen oft die Dirigenten solcher Chorvereine vergeblich gegen die Anmaßungen der Vereinsvorstände, die ihre irrige Meinung selbst in solchen Fällen durchzudrücken verstehen, die nur ein Fachmann mit Sicherheit beurteilen kann.“

Und noch eine Tatsache muß hier erwähnt werden, die die Lage der Chorleiter ganz besonders mißlich, ganz besonders verbesserungsbedürftig erscheinen läßt — ihr ist in der vorliegenden Broschüre ein großer eigener Abschnitt gewidmet —, nämlich die Konkurrenz des Lehrers dem Chorleiter von Beruf gegenüber. „Die Zahl der Gesangvereine in Deutschland und Oesterreich ist Legion, die Zahl der Berufsmusiker als Dirigenten dieser Vereine äußerst gering. Und weshalb? Lediglich infolge des Umstandes, daß Nichtmusiker, die fast durchweg dem Lehrerstande angehören, diese Stellen an sich gezogen haben, unter ihren Berufskollegen gleichsam weiter vererben und dadurch den großen Stand der Chordirigenten fortgesetzt empfindlich schädigen. Dies muß mit aller Macht und allen Mitteln bekämpft werden!

Zweifellos ist auf dem Lande und in kleinen Städten der Lehrer die einzig richtige, meist auch die einzig mögliche Persönlichkeit für das in musikalischer wie finanzieller Hinsicht gleich undankbare Amt des Chorleiters; und es wäre unrecht und undankbar, die Verdienste leugnen zu wollen, die sich hier der Lehrerstand erworben hat. Für die unter solch bescheidenen Verhältnissen gestellte Aufgaben wird ja meist ausreichen, was die Lehrer in den Seminaren gelernt haben.

Anders liegen die Verhältnisse schon in mittleren Städten. Hier wird ja zumeist der Stadtkantor gleich-

zeitig auch der Chorleiter sein; aber schon hier erhebt sich die Frage, ob seine auf dem Lehrerseminar mit mehr oder weniger Erfolg betriebene musikalische Studien allen Anforderungen genügen können. Selbst der ein- oder mehrjährige Besuch eines Musikinstitutes wird einen auf dem Seminar vorgebildeten Lehrer kaum zur Lösung höherer künstlerischer Aufgaben befähigen. Die Folgen, die sich gar bald zeigen, sind vor allem völliges Verkennen, meist Verschleppen der Zeitmaße, Mangel an Rhythmus und motivischer Plastik, ganz zu schweigen von der Unfähigkeit, einen größeren Apparat von Chor und Orchester zu beherrschen. Deshalb wird sich der Lehrer auch nicht zur Aufführung anspruchsvollerer Werke entschließen können, um sich nicht selbst eine verdächtige Blöße zu geben. Er wird vielmehr möglichst einfache Werke von oft recht fragwürdigem Wert auf das Programm setzen und zumal in Männergesangvereinen jener übeln „Liedertafelei" huldigen, die sich unter der trügerischen, falschen Flagge der Volkstümlichkeit gerade in diesen Kreisen in so erschreckender Weise breit gemacht hat. Und es ändert an dieser Tatsache nichts, wenn auch dergleichen Kompositionen immer und immer wieder von den Lehrerdirigenten mit großem „Erfolge" zu Gehör gebracht werden, denn es ist klar, daß durch die Pflege solcher Musik der Kunst mehr geschadet als genützt wird.

Noch weit schlimmer liegen die Verhältnisse in den großen Städten, wo der Lehrerdirigent am meisten dem Vergleich mit Berufskapellmeistern ausgesetzt ist. Gerade hier haben die Lehrer häufig den oft recht zweifelhaften Ehrgeiz, in ihren Konzerten reine Orchesterwerke zu dirigieren oder gar eine solistische Darbietung mit Orchester zu begleiten. Wenn das technische Können eines Lehrerdirigenten vielleicht eben gerade noch ausgereicht hat, einen monatelang mit seinen Sängern eingepaukten Chor zu dirigieren, so wird er bei der Leitung solch anspruchsvollerer Werke unbedingt Schiffbruch leiden müssen, aus dem einfachen Grund, weil ihm hier die einfachste handwerksmäßige Technik des Dirigierens fehlt.

Gewiß gibt es auch unter den Lehrerdirigenten manche wirkliche Musiker, und diese sind unschwer an ihren Leistungen zu erkennen; diesen Herren gilt auch der Kampf des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter nicht, sondern nur jenen minder Begabten, die den Musikern eine kaum mehr zulässige Konkurrenz bieten. Die Lehrer dulden kein Eindringen eines ungeprüften Dilettanten in ihr Gebiet — und sie tun recht daran. Aber mit dem gleichen Rechte müssen die Musiker sich wehren, wenn ihnen ihr Erwerb, ihr Verdienst durch unberufene Dilettanten verkürzt wird, zumal, wenn diese Verkürzung so erheblich ist wie im Falle der Chordirigenten. Denn wie kann es angehen, daß ein ganzer Stand geschädigt, nein mehr, zugrunde gerichtet wird, nur weil eine Kaste, die pekuniär weit besser gestellt und staatlich pensionsfähig ist, einen ihr nicht gebührenden Nebenverdienst haben und einen ganzen Berufszweig an sich reißen will, dessen Anforderungen sie in vielen Fällen gar nicht gewachsen ist!" Deshalb fordert der Verband einen Befähigungsnachweis, ein staatliches Examen für die Zulassung der Lehrer als Dirigenten.[1] — Das bisher Gesagte fassen wir dahin zusammen:

„Alles in allem — ob im Theater oder im Konzertsaal — nirgends blüht dem modernen Kapellmeister ein Arbeitsfeld, das ihm eine Ernte gestattete, die auch nur einigermaßen im rechten Verhältnis stünde zu der aufgewandten Mühe. Von dem kleinen Häuflein jener Kapellmeister abgesehen, denen es geglückt ist, die großen Stellungen zu gewinnen, sehen sich alle Dirigenten aus einer fast unverständlichen Liebe zum Taktstock verurteilt, ihre Ansprüche auf eine Kleinigkeit zu beschränken. Wenn von 2500 Kapellmeistern heute mindestens 1800 ein Einkommen haben, das einem einzelnen Menschen kaum gestattet, sich gut zu kleiden und gutbürgerlich zu essen, so darf man wohl ohne jede Uebertreibung behaupten, daß der Beruf des Kapellmeisters allmählich in die Reihe der Luxusberufe einrückt. Jedenfalls können sich die meisten heutigen Kapellmeister nur dann durchsetzen, wenn sie mehrere Jahre hindurch größere pekuniäre Opfer bringen; selbst ausgezeichnete ‚gute Beziehungen' verbürgen heute keineswegs einen besonderen, namentlich keinen dauernden Erfolg."

Aus der reichen Fülle des in der genannten Broschüre niedergelegten Materials möchte ich noch einen Abschnitt herausgreifen, der allgemeines Interesse haben wird, nämlich den Abschnitt: Für und wider die Kritik.

„Daß bisher in weiten, selbst in recht musikalisch sich aufspielenden Kreisen die Tätigkeit des Dirigenten, besonders die des meist unsichtbar waltenden Theaterkapellmeisters entweder ganz unbeachtet oder doch unverstanden geblieben ist, keineswegs aber in ihrer ganzen Bedeutung und Wichtigkeit erkannt und beurteilt wurde," dafür macht der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter die Durchschnittskritik verantwortlich, die „der künstlerischen Tätigkeit der Dirigenten gegenüber fast ausnahmslos versagte. Freilich ist es ja auch viel leichter, einen Sänger oder eine Sängerin zu beurteilen, ihnen Fehler nachzuweisen und gute Lehren zu erteilen, als der wichtigen Arbeit des Kapellmeisters mit geschulter Kenntnis und gebührender Teilnahme zu folgen. Es ist eine altbekannte Tatsache, daß nach einer wohlgelungenen Vorstellung das Urteil der Allgemeinheit und der Presse uneingeschränktes Lob zumeist nur den Solisten spendet und den Dirigenten, wenn überhaupt, dann nur kurz erwähnt. Nach einer weniger gelungenen Vorstellung dagegen wird die Kritik meist mit den Worten beginnen: ‚Leider hat es der Dirigent nicht immer verstanden . . . usw.', und dabei hat der Kapellmeister gewiß oft sein ganzes musikalisches und technisches Können dafür einsetzen müssen, die Unsicherheit und die Fehler der Solisten, die dann natürlich mit schonendem Stillschweigen übergangen werden, nach Möglichkeit wieder auszugleichen und nicht allzu bemerkbar werden zu lassen."

Auch hier sucht der rührige, für seine Interessen besorgte Verband eine Besserung der bestehenden Verhältnisse anzustreben. Daß die ganz großen Tageszeitungen und die guten Fachzeitschriften hinsichtlich ihrer musikalischen Berichterstattung stellenweise sogar auf einem außerordentlich hohen Niveau stehen, ändert nichts an der Tatsache, daß in der Provinz die Zustände der Theater- und Konzertkritik zumeist sehr im argen liegen.

„Es liegt auf der Hand, daß die kritische Beurteilung jeder Arbeit nur von fachmännischer und sachverständiger Seite geschehen kann. In der Tat hat jede irgendwie ernst zu nehmende Tageszeitung für ihren juristischen, technischen, feuilletonistischen Teil usw. je einen besonderen Mitarbeiter: der Lokalreporter wird nicht über Gartenbau, der politische Redakteur nie über elektrische Anlagen oder über den Bau eines Schlachthauses leitartikeln. Wie viele Provinzblätter aber gibt es, die für die doch gewiß nur durch einen Fachmann mögliche Beurteilung der Theater- und Konzertinstitute ihrer Erscheinungsorte Geld übrig hätten! Während kein anderer Beruf und namentlich kein anderer Kunstzweig ein kritisches Dreinreden von unberufener Seite zu befürchten braucht (?), hat sich der unsere geradezu zu einem Tummelplatz für Leute herausgebildet, die mit mehr oder weniger Federgewandtheit vom sicheren Parkett aus sich zum Richter über Leistungen aufwerfen, von denen sie nichts

[1] *Anm. der Red.* Wir sehen uns dazu veranlaßt, vor Ueberschätzung der staatlichen Prüfungen zu warnen, besonders wo es sich um die Dirigentenfrage oder gar um die weiter unten angeschnittene Kritikerfrage handelt. Die rein künstlerischen Berufe müssen im Gegensatz zu den mehr pädagogischen absolut freie Berufe sein und bleiben. Das einzig maßgebende Forum ist hier die öffentliche Meinung. Bei der stattlichen Zahl von Lehrern, die die „N. M.-Z." lesen, wird der behandelte Gegenstand von doppeltem Interesse sein. Ergänzungen hiezu oder Erwiderungen stehen, wenn sie von berufener Seite kommen, die Spalten unseres Blattes offen.

verstehen, und die Behauptungen aufstellen, die sie nicht begründen können, mit denen sie aber dem ausführenden Künstler und dem ganzen Kunstinstitut oft unermeßlichen Schaden zufügen, ohne dafür zur Rechenschaft gezogen oder verantwortlich gemacht werden zu können. Der Künstler ist vogelfrei! Jeder Student, jeder Dilettant, Lokalreporter, Kunstschüler kann sich zum Kritiker über die schwerste und am meisten technische und allgemeine Vorbildung erfordernde Kunst aufspielen, und selbst der schiefste Beurteiler eines musikalischen Werkes und seiner Wiedergabe findet stets noch kritiklose Leser. Denn darin eben besteht die große, eigentlich rätselhafte Macht der Kritik, daß die große Menge ohne weiteres blind vertrauend glaubt, was die Zeitung schreibt. Unbedingt muß deshalb gefordert werden, daß die Kunstkritiker ihre Berichte nicht, wie dies meist geschieht, anonym oder unter irgendeinem Pseudonym veröffentlichen, sondern mit voller Namensnennung für ihre Kritik eintreten. Den Mut, seine öffentlich vorgetragene Ueberzeugung durch seine Namensnennung öffentlich zu bestätigen, sollte jeder Kunstberichterstatter doch wohl haben; andernfalls zieht er sich ganz von selbst den Vorwurf der Unsicherheit seines Urteils und seiner sogen. künstlerischen Ueberzeugung, ja sogar den Vorwurf der Feigheit zu."

Auch hier verlangt der Verband einen staatlichen Befähigungsnachweis für die Ausübung des Kritikeramtes und verspricht sich davon eine Hebung des ganzen Kritikerstandes, die in gleicher Weise diesem zunächst selbst, dann auch dem Publikum und den Künstlern zustatten kommen könnte.

Tritt der Verband, wie wir gesehen haben, gewissen schädlichen Auswüchsen unseres allgemeinen musikalischen Lebens so entschlossen und kräftig entgegen, so müßte man ihn mit Recht der Ungerechtigkeit zeihen, wenn er dieselbe gewissenhafte Strenge wie nach außen hin gegen andere nicht auch nach innen gegen seine eigene Angehörige anwenden wollte. Auch hier gibt das „Programm" des Verbandes weitere wertvolle Aufschlüsse: so soll z. B. auch das Recht zum Erteilen von Musikunterricht wie auch zum Führen des Titels Musikdirektor, Kapellmeister, Chormeister usw., gleichfalls von einem staatlichen Befähigungsnachweis abhängig gemacht werden. Damit hofft der Verband unfähige und unlautere Elemente aus seinen Kreisen verbannen und unschädlich machen zu können.

Diese sehr mit Freude zu begrüßende Bestrebungen werden wohl zum Teil durch die zu errichtende Musikerkammer, zum Teil durch das bevorstehende Reichstheatergesetz in einigen Punkten Erfüllung finden, andere Fragen werden freilich wohl noch einige Zeit auf Erledigung warten müssen. Sprach ich bisher mehr von den Zielen und Aufgaben des Verbandes, so möchte ich nun kurz auch noch hervorheben, was der Verband bisher an tatsächlicher, erfolgreicher Arbeit geleistet hat. Da sind zunächst die glücklichen Vereinbarungen zu nennen, die mit dem „Deutschen Orchesterbund" und mit dem „Allgemeinen Deutschen Musikerverband" getroffen wurden über die Errichtung eines gemeinsamen Schiedsgerichts bei strittigen Fragen, über die Festsetzung eines Minimaltarifs für Konzerte und Einzelaushilfen in Nachbarstädten bei Tourneen und Musikfesten, über Reiseentschädigung, Diäten, Dienstzeit und dergleichen, also über lauter Fragen, die früher in so zahlreichen Fällen zu Schwierigkeiten, Aerger und Verdruß geführt haben und die sich jetzt auf gemeinsamer Grundlage leichter und gerechter erledigen lassen. Aehnlich günstigen Erfolg haben auch die Abmachungen des Verbandes mit dem „Deutschen Bühnenverein" und dem „Schutzverband deutscher Bäder und Kurorte" zur Wahrung beiderseits berechtigter Interessen. Denn das muß dabei noch ausdrücklich festgestellt werden, „daß es dem Verbande nicht um einseitige Interessen, sondern um die energische Hebung des ganzen Musikerstandes zu tun ist. Die Lage der Kapellmeister und der Orchestermusiker ist im Arbeitsgebiet des Verbandes in gleichem Maße berücksichtigt."

Erwähne ich schließlich noch, daß der Verband mit bestem Erfolg bemüht ist, auch seine Wohlfahrtskassen, Kranken-, Witwen- und Waisenkasse auszubauen, daß er seinen Mitgliedern in Rechtsangelegenheiten seinen Schutz und Rat zukommen läßt und ihnen außerdem noch vollständig unentgeltlich Stellungen als Theaterkapellmeister, Orchester- und Chordirigenten vermittelt, so gewinnt man wenigstens ungefähr einen Einblick in das vielseitige und segensreiche Arbeitsfeld des Verbandes.

Ich würde mich sehr freuen, durch diese Ausführungen einiges Interesse für den Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter erweckt zu haben; mögen seine hohe künstlerische und soziale Bestrebungen auch diejenige allgemeine Unterstützung und Förderung finden, die sie mit Fug und Recht verdienen. **August Richard (Heilbronn a. N.).**

---

# Das poetische Empfindungsleben des reproduzierenden Musikers.

VOR einiger Zeit beschäftigte mich eingehend die nicht uninteressante Frage, inwieweit malerisches, plastisches Empfinden — was wir zusammenfassend auch in diesem Fall poetisch nennen können — unbedingt mit dem künstlerischen Musikvortrag zusammenhängt, zusammenhängen muß. Meine ganz persönliche Erfahrung ist die, daß ich, abgesehen vom Gesang, wo allein schon der Text den Inhalt deutlich malt und der Phantasie zu Hilfe kommt — bei Instrumentalvorträgen (eigenen oder gehörten) Bilder, Vorgänge vor dem seelischen Auge sehen muß, um den Gehalt der Komposition so recht nahe und möglichst auf dem Grund zu kommen. Es ist hier nicht von Programmusik die Rede, nicht von Stücken, die im Titel schon der Empfindung und Phantasie einen Anhaltspunkt, eine gewisse Richtung geben. — Nach meiner Idee hat nur derjenige Anspruch auf wahrhafte, ernste Künstlerschaft, der in der Reproduktion, außer der vollendeten Technik, die sich von selbst versteht, seelischen Gehalt hineinzulegen und daraus zu schöpfen versteht. Der vortragende Künstler muß in der Komposition leben, aufgehen, wie der Bühnenkünstler in seiner Partie Bilder, die er im Geiste vor sich aufsteigen sieht, versetzen ihn in eine andere Welt, ein Musiker muß Maler, Bildhauer, Poet zugleich sein können. Zelter, der vom Baumeisterstudium zur Musik übergegangene Künstler, verlangte, daß jede Komposition architektonisch sei. Siehe Schumann: „Der gebildete Musiker wird an einer Raffaelschen Madonna mit gleichem Nutzen studieren können, wie der Maler an einer Mozartschen Symphonie. Noch mehr: dem Bildhauer wird jeder Schauspieler zur ruhigen Natur, diesem die Werke jenes zu lebendigen Gestalten, dem Maler wird das Gedicht zum Bild, der Musiker setzt die Gemälde in Töne um." Hier ist deutlich genug gesagt, wie dem schaffenden Musiker Bilder die Anregung geben (ein markantes Beispiel: Liszt-Kaulbach; nur die „Hunnenschlacht" gelangte von Liszt kompositorisch zur Ausführung, während er beabsichtigte, den ganzen Zyklus der historischen Gemälde von Kaulbach zu vertonen). Ist es nun nicht quasi Notwendigkeit für den nachschaffenden Musiker, das Denken außer auf Empfindungen auf Bilder zu lenken, um so alle feinsten Stimmungen, alle glänzendsten Lichter und tiefsten Schatten wieder im Vortrag zur Geltung zu bringen und nicht nur phantasielos sich streng an die dynamischen Zeichen zu halten? Aus Empfindungen werden leicht Bilder sich formen, umgekehrt aus Bildern Empfindungen entquellen. Seele, Seele! Wir vermissen sie ach nur zu oft in den technisch bewundernswertesten Konzertvorträgen und unser Ohr und Auge staunt nur, während unser tiefstes Inneres kalt, ungerührt, stumm bleibt.

Unter unseren modernen Klaviervirtuosen darf als einer der poetischsten, gefühlswärmsten *Joseph Pembaur* gelten. Ich hatte diesen Eindruck bereits, als er mich zum erstenmal begleitete; erneut und verstärkt wurde der Eindruck seiner Poesie, als ich dann Pembaur in einem Wiesbadner Kurhauskonzert solistisch hörte. Erst kürzlich fiel mir darauf sein kleines, aber gehaltvolles Büchlein in die Hände: *„Von der Poesie des Klavierspiels."* [1] Auf Grund eines Vortrags in der

[1] Wunderhorn-Verlag, München.

Internationalen Musikgesellschaft in Leipzig baut hier Pembaur den Stoff etwas weiter und mit Notenbeispielen aus. Vom Inhaltsverzeichnis sei hier nur Einiges angeführt: Deutung der Poesie; poetische Musik; ethische und psychische Aufgabe der Musik, poetische Klaviertechnik, Poesie des Rhythmus, Poesie der Harmonie und größeren Formen, Poesie des Instruments, Komponist und seine Zeit, Poesielosigkeit des Konzertwesens, poetischer Lehrer, poetischer Spieler u. s. f.

Schon die ersten Seiten offenbaren Pembaurs dichterische Seele. Daß ihm die Poesie angeboren, ist allerdings kaum wunderbar zu nennen, entstammt er doch einer ganzen Künstlerfamilie (der Vater wirkt als Musikdirektor, Komponist und geschätzter Musikpädagoge seit langen Jahrzehnten in Innsbruck, ein ebenfalls tonschöpferisch begabter Bruder in Dresden als Musikdirektor, Nachfolger von Alb. Fuchs an der Schumann-Singakademie), hat seine Wiege doch im herrlichen Innsbruck gestanden, im poesieumwobenen Tirol, der Heimat so vieler bedeutender Künstler, und ist er doch inmitten ernster Kunstausübung auferzogen worden. Ein innig empfindender Mensch, einer, dem Glaube zur Poesie, Poesie zum Glauben wird, spricht zu uns, wenn wir Pembaurs Worte lesen, wenn wir seinem Vortrag lauschen. (Auch er hat sich, wie der Vater, bereits vielfach kompositorisch hervorgetan; im Wunderhorn-Verlag erschienen kürzlich von Joseph Pembaur jun. drei *Marienlieder*). Einige prägnante Stellen des Büchleins, das wir Künstlern wie ernststrebenden Dilettanten nur aufs wärmste empfehlen können, seien hier hervorgehoben.

„Als reproduzierende Musiker fördern wir das Leben der Psyche am meisten, indem wir das Wort Virtuose (vom lat. virtus: Kraft, Tugend) im geistigen Sinne fassen und Schüler wie Zuhörende zur Tugend erwecken. Diese Erweckung bildet die einzige wahrhaft klassische Künstlererziehung — klassisch ist nicht, was die Nachwelt aufbewahrt, denn sie kann auf Abwege geraten, das Licht verlieren —, klassisch ist das Gute, das Wahre, das Reine, das Große, das Poetische! So wie die Priester der Kirche sollten die Priester der Kunst das schönste Amt, die Menschenseelen zu führen, auf sich nehmen können. Erziehung des Geistes! Erziehung des Körpers! Nur das Gemüt muß so oft als Autodidakt durchs Leben gehen! Die Feinfühligkeit ist unserer Kunst, ist unserer Zeit zu gewinnen! Die Gefühlsquellen sind aus den Schluchten der Freude wie der Trauer zu erschließen."

„Wir fördern die Seelen am meisten, wenn wir sie feinfühlend machen. Die Tonkunst ist das beste Mittel dazu. In ihr liegen die süßesten und die bittersten Gefühlskeime begraben; dem nachschaffenden Künstler ist es vergönnt, diese in seinem eigenen Herzen zu hohen Blumen auferstehen zu sehen und dem verständigen Zuhörer ist es gegeben, deren Duft durch seine Brust ziehen zu lassen, damit er alle verwandten Blumen darin umkose und zu neuem Blühen bringen möge."

Pembaur gibt mit Beispielen aus Bachs Wohltemperiertem Klavier, dem Beginn der Beethoven-Variationen op. 34, Schumanns „Aufschwung" gleich wertvolle Andeutungen, in welchem Charakter diese Kompositionen aufzufassen sind. Zu Mozarts c moll-Fantasie No. 18




bemerkt er: „Wie eine große, gravitätisch dahinschreitende Gestalt in dunklen Gewändern, welche in schmerzlicher Sehnsucht die Arme langsam emporstreckt und sie wieder müde sinken läßt." Kurz vorher sagt er: „Die Hermeneutik der Motive, d. h. ihre seelische Deutung und Personifizierung ist eine Hauptbedingung der poetisch vertieften Darstellung." Den Beginn der Beethoven-Sonate op. 2 No. 2




faßt er auf: „Lustig und leicht, wie ein fröhlich über Felsblöcke springender Hirtenknabe." Auch Pembaur sieht also Bilder, die sich ganz unwillkürlich bei Kompositionen wie Liszts „Franziskuslegende", Schumanns Coquette aus „Carnaval" einstellen. — Er weist jede rein äußerliche Technik zurück, Liszts Ausspruch anführend: „Aus dem Geiste schaffe sich die Technik, nicht aus der Mechanik" — was Pembaur noch durch das Wort unterstreicht, daß die Technik dem geistigen Gehalt der Komposition dienstbar gemacht werden möge. Ich erinnere hier an einige Aeußerungen *Goethes*, die in ziemlichem Zusammenhang mit unseren Betrachtungen stehen. „Es ist wunderlich, wohin die aufs Höchste gesteigerte Technik und Mechanik die neuesten Komponisten führt; ihre Arbeiten bleiben keine Musik mehr, sie gehen über das Niveau der menschlichen Empfindungen hinaus und man kann solchen Sachen aus eigenem Geist und Herzen nichts mehr unterlegen. — Doch das Allegro (welcher Komposition ist nicht überliefert) hatte Charakter. Dieses ewige Wirbeln und Drehen führte mir die Hexentänze des Blocksbergs vor Augen, und ich fand also doch eine Anschauung, die ich der wunderlichen Musik supponieren konnte." (Gespr. m. Eckermann.) An den Teplitzer Kaplan und Liederkomponisten Schöpke schreibt Goethe am 16. Februar 1818: „Auf Ihre Frage, was der Musiker malen dürfe? wage ich mit einem Paradox zu antworten: Nichts und alles. Nichts wie er es durch die äußeren Sinne empfängt, darf er nachahmen; aber alles darf er darstellen, was er bei diesen äußeren Sinneseinwirkungen empfindet. Den Donner in der Musik nachzuahmen, ist keine Kunst, aber der Musiker, der das Gefühl in mir erregt, als wenn ich donnern hörte, würde sehr schätzbar sein. So haben wir im Gegensatz für vollkommene Ruhe, für Schweigen, ja für Negation entschiedenen Ausdruck in der Musik, wovon mir vollkommene Beispiele zur Hand sind. Ich wiederhole: das Innere in Stimmung zu setzen, ohne die gemeinen äußeren Mittel zu brauchen, ist der Musik großes und edles Vorrecht." Es geht aus dem allen hervor, wie Goethe es als von edler Musik untrennbar hielt, daß sie uns nicht nur allgemeine (heiter, traurige) Eindrücke, sondern ganz bestimmte Stimmungen und Bilder vermittle und dazu verlangen wir vom nachschaffenden Künstler ein selbständiges, poetisches Empfinden, das dann wie ein Fluidum in die Seelen der Hörer übergeht.

„Auch die Klavierspielerhände," sagt Joseph Pembaur, „müssen in ihrer Muskelspannung die verschiedensten Gefühlszustände zum Ausdruck bringen können. In einer verzweifelten Hand sind die Muskeln mehr gespannt als in einer hoffensseligen, in einer trotzigen mehr als in einer reuigen." Beispiel:




Es folgen in dem Pembaurschen Werkchen sehr beherzigenswerte praktische pianistische Winke und technische Ratschläge, immer mit Notenbeispielen erläutert. Eingehend wird die vernunftgemäße Phrasierung behandelt, woraus wir nur den Satz hervorheben möchten: „Manchen Klavierspielern geht das Gefühl für die zweite, weiche Silbe eines Tonwortes gänzlich ab und sie betonen alle ‚weiblichen' Endungen in der ‚männlichsten' Weise! Sie fühlen nicht den Schmerz der Dissonanz und die Erleichterung einer friedlichen Lösung, sie haben keine Empfindung für das Nachlassen der Stimme eines Seufzenden, für das Liebkosen einer guten Hand, für das freundliche Grüßen eines fröhlichen Kindes."

Ich muß hier aus eigener Erfahrung einschalten, wie wenig oft die Klavierbegleiter zum Gesang die feinsten Stimmungen aus der Begleitung zu schöpfen wissen und wie ein intelligenter, durchaus musikalischer Sänger auch hier anregend einzuwirken vermag. Mir kommt als ein Beispiel unter tausenden Thuilles unendlich feinempfundenes „Nachtlied" (op. 7 No. 3)




in den Sinn. Wenn in dieser einen angeführten Stelle der Begleiter nicht — ohne aufdringlich zu werden — mit sanftem Fingerdruck die klagende chromatische Folge der Mitteltöne in den Akkorden hervorhebt, die mit der Singstimme sich zu wunderbarer Einheit verschmilzt, so hat er keine Poesie. In dieser kleinen tiefschmerzlichen Tonfolge, die im Laufe

des Liedes noch öfter anders und gesteigerten Ausdrucks wiederkehrt, läßt sich ebenso ergreifend wie in der Singstimme alle Innigkeit und Leidenschaft malen, die der Dichter (Stieler) schon im Texte ausgesprochen. „Da kommt dein Bildnis und spricht zu mir, ich laß auch im Traume nicht los von dir — du bist mein Leben, du bist mein Tod, Vom Abendrote ins Morgenrot!"

Pembaur empfiehlt auch als besonderes Erziehungsmittel zur Poesie des Klavierspiels eben das Studium der Begleitungen in Melodramen und Liedern.

Dem Bach-Spiel, der Wiedergabe unserer Musikklassiker überhaupt, widmet Pembaur besonders liebevolle Worte und wendet sich auch hier gegen die vielverbreitete Auffassung, als ob hier niemals ein tempo rubato, sondern nur metronomisch-gleichmäßiges Spiel erlaubt sei. Pembaur bekämpft ferner die irrtümlichen Begriffe von subjektiver und objektiver Darstellung. „Man läßt als erste oft eine extravagante, nur von einseitigem Empfinden diktierte Vortragsweise, als letzte oft ein genaues Abspielen des Notentextes ohne innere Anteilnahme gelten. Beides ist verwerflich." — Und weiter: „Wenn wir von einem Mitmenschen einem Dritten gegenüber eine falsche Charakterschilderung machen, werden wir einer Sünde schuldig; dasselbe ist aber auch der Fall, wenn wir ein Mozartsches Tonwerk ohne Herzensgüte, ein Beethovensches ohne Sittengröße, ein Schumannsches ohne Gemütstiefe, ein Chopinsches ohne Seelentrauer, ein Bachsches ohne Glaubensmut, ein Brahmssches ohne Gefühlskraft, ein Lisztsches ohne Liebesweihe vortragen."

Wir sehen, wie heilig-ernst es Joseph Pembaur mit seiner Kunst und mit der Kunsterziehung nimmt. Ihn belebt das feu sacré im wahrsten Sinne des Wortes, das allen jenen eignet, die sich als Priester ihrer Kunst fühlen, denen es gegeben ist, die Herzen der Hörer zu entflammen, so wie uns die große Schröder-Devrient von einem Konzert des Pianisten Henselt in ihrem Tagebuch (1837) erzählt: „Henselt! Meine Seele neigt sich in wehmütigem Schauer vor seinem Genius, der mit einem Flammenschwerte über unsere Häupter hinschwebt. Heilige Begeisterung, begeisterter Wahnsinn strömt aus diesen Fingerspitzen! Blasser, Armer, Kranker, Glücklicher, bald Aufgelöster! So viel Gottheit kann dein feiner Körper nicht lange beherbergen." Und von ihr selbst, der einzigen Sängerin, die eine Sonntag, Pasta, Malibran fast in den Schatten zu stellen vermochte durch die überwältigende Macht ihrer Persönlichkeit und reinen Kunst hieß es: „Sie singt mit der Seele noch mehr als mit der Stimme, ihre Töne kommen aus dem Herzen mehr als aus der Kehle, sie vergißt das Publikum, sie vergißt sich selbst, um ganz in dem Wesen aufzugehen, das sie darstellt."

Hier haben wir das Geheimnis des poetischen Durchdrungenseins, das wir vom Schauspieler, vom Sänger, vom Instrumentalisten erwarten, um dem, was er interpretiert, vollkommen gerecht zu werden, um des Hörers innerstes und bestes Selbst erbeben zu machen unter der Zauberschönheit und Gewalt echter Kunst. **Tony Canstatt (München).**



ALFRED PICCAVER.
K. K. Hofphot. J. F. Langhans, Prag.

# Unsere Künstler.

## Alfred Piccaver.

DER Name Alfred Piccavers ist Kennern der Prager musikalischen Verhältnisse schon seit längerer Zeit bekannt. Aber bis nach Wien und von da in die eigentlichen Musikzentren Europas ist er erst vor etwa zwei Jahren gedrungen, als der junge Sänger zusammen mit Mattia Battistini an der Wiener Hofoper gastierte. Nicht nur daß er sich mit diesem Großen zusammen vorstellte; er beging die noch größere Kühnheit, eine Rolle zu wählen, in der kurz zuvor Caruso die unerhörteste Begeisterung erregt hatte: den Herzog im „Rigoletto". Das Unerwartete aber geschah: der junge Künstler war Gegenstand einer Aufnahme, die der Carusos nicht allzuviel nachgab, und so schien es nur natürlich, daß man sich in Wien beeilte, diesen seltenen Singvogel festzuhalten.

Die Stimme Alfred Piccavers ist wohl eine der schönsten und bestgebildetsten Tenorstimmen, die die deutsche Bühne zurzeit besitzt. Ein ganz ungewöhnlicher Wohlklang geht von diesem Organ aus, das infolge seiner außerordentlichen Schulung größer erscheint als es ist. Intonationsschwankungen und andere Gesangsunarten scheint dieser Künstler nicht zu kennen. Besonders kühne Psychologen wollen sogar behaupten, daß Piccaver in seinem früheren Beruf als Maschineningenieur jene Präzision und Sorgfalt erworben habe, die auch seine künstlerischen Leistungen auszeichnen. Wie sein Stimmkollege William Miller, der am gleichen Institut wirkt, ist Piccaver Amerikaner. Trotz seiner kurzen Wirksamkeit in Wien hat er schon die meisten lyrischen Tenorpartien übernommen und namentlich als Rudolf in der neuinszenierten „Bohême" Entzücken erregt. Allerdings ist der Künstler in erster Reihe Sänger: in der Kunst der Menschendarstellung bleibt er hinter seinem Vorbild Caruso heute noch recht weit zurück.

In einer Zeit, in der die Wiener Hofoper so arm an jungen Talenten ist wie kaum je vorher, bedeutet eine so liebenswürdige, echt musikalische Erscheinung wie Alfred Piccaver eine wirkliche Erfrischung. Sein schöner künstlerischer Ernst bürgt für eine gesunde Weiterentwicklung, obgleich er die gefährliche Stellung eines „Lieblings" heute schon einnimmt. **L. Andro.**

* * *

## Gisela Springer.

UNTER den jungen Pianistinnen, die im Laufe dieses Winters in Berlin Aufsehen erregt haben, gehört die Wienerin Gisela Springer mit in die erste Reihe. Nicht nur ihrer klavieristischen Leistungen wegen, sondern weil sie auch eine starke, individuelle Persönlichkeit ist, die zu überzeugen versteht. Sie ist allerdings auch nicht mehr eine der Tausende von Anfängerinnen, die nach dem Mekka-Berlin gepilgert kommen, um sich sozusagen das Reifezeugnis zum öffentlichen Konzertieren ausstellen zu lassen. Ihre Wege haben sie schon ein tüchtiges Stück in der Welt herumgeführt. Zwischen London und Petersburg, Berlin und Budapest hat Gisela Springer in allen großen Städten ihre Visitenkarte abgegeben und Anerkennung gefunden. In London spielte sie noch unter Hans Richters Leitung als eine der letzten Solistinnen, die er begleitete, ehe er sich nach seinem Ruhesitz Bayreuth zurückzog.

Die Entwicklung dieser sympathischen Künstlerin ist sehr einfach: sie studierte bei Prof. Willy Thern in Wien, dem Liszt-Schüler, der schon, ohne einer der großen Modelehrer geworden zu sein, manches gute Talent auf seinen eigenen zwei musikalischen Händen gehen gelehrt hat. Da hat nun nicht erst noch ein „Renommiermeister" an der Kunst der jungen Gisela herumgetüftelt. Ein gerader Charakter, wie sie es ist, und eine feine kultivierte Klavierpädagogik, an der sie natürlich allein noch weiter gearbeitet hat, reichten gerade weit genug, um eine Künstlerin aus ihr zu machen. Und eine Künstlerin ist Gisela Springer. Was sie am Klavier tut, ist echtes Klavierspiel, aus dem Wesen des Instruments heraus aufgefaßt, aber ohne musikalische Vergewaltigungen. Es ist eine Freude, zu hören, wie sie gewisse Passagen ganz nach dem klaviermäßigen Satz phrasiert und dabei doch niemals gegen den Gehalt, also gegen das, was damit ausgedrückt

werden soll, verstößt. Die Technik Gisela Springers ist nicht gerade erstaunlich, aber doch in einer gewissen Art vollendet. Sie reicht für das, was die Künstlerin anstrebt, völlig aus, und ich glaube, daß sie sich hüten wird, über die Grenzen des ihr Möglichen hinauszugehen. Dafür ist sie ein zu klar denkendes Wesen. Das Denken, auch in musikalischer Hinsicht, ist überhaupt eine ausgeprägte Seite bei ihr. Sie analysiert sehr klar beim Spielen, läßt jedoch nicht fühlen, daß sie damit ihre Empfindung beherrscht. Sie denkt auch an den Klang. Selten habe ich eine Dame mit so viel „Registrierkunst" (im Busonischen Sinne) das Klavier behandeln hören; einer Kunst, die noch nicht genügend gepflegt wird, trotzdem es doch jedem Pianisten klar sein müßte, daß damit eine wesentliche Bereicherung der Ausdrucksmöglichkeiten gegeben worden ist. Die Reife des musikalischen Verstandes ist bei Gisela Springer vollkommen evident. Man wird nicht daran zweifeln, wenn man ihren klar und architektonisch gut proportionierten Bach, ihren vollendet phrasierten, perlend klar gespielten Haydn, ihren großzügigen Beethoven und den pianistisch von ihr sehr reizvoll gestalteten, ohne jede Morbidität angefaßten Chopin gehört hat. Jede Draufgängerei liegt ihr fern, und darum — das macht sie besonders sympathisch — bleibt sie auch stets innerhalb der Grenzen, die das Weibliche umspannen. Daran wird aber auch ihre künstlerische Kultur, und diese ist hier einer der ganz besonders verfeinerten, am deutlichsten erkennbar.

Uebrigens ist Gisela Springer auch bereits als Pädagogin nicht ohne Ruf. In Wien, und kürzlich auch in Berlin, hat sie vor Berufskollegen einen viel beachteten Vortrag über „Die Kunst des musikalischen Hörens" gehalten, bei dem man die klare, übersichtliche Anordnung des Materials nicht minder bewunderte wie die Gründlichkeit und umfassende Durchdringung der behandelten Materie. **H. W. Draber.**

# Akademische Stimm- u. Sprechübungen.

DIE Universitäten bedürfen zur Heranbildung von Wissenschaftsjüngern auch der Pflege einiger Fertigkeiten. Als solche erscheinen schon seit langem „Exerzitien" wie Fechten, Reiten u. dergl. Auch die Gesangs- und Instrumentalmusik ist häufig durch einen „Universitätsmusikdirektor" oder dergl. vertreten. Später kamen die Lektorate für moderne (und alte) Sprachen als Hilfsmittel zum Betrieb der Sprachwissenschaften. Erst neuerdings aber drang ein Bedarf durch, der längst hätte als selbstverständlich gelten können: der nach Ausbildung in Stimm-, Sprech- und Vortragstechnik. Deren Wert für den künftigen Rechtsanwalt, Lehrer usw. steht so außer Zweifel, daß es nicht erst eines Hinweises auf weitergehende „rhetorische" und andere Ansprüche bedarf, um die Dringlichkeit einer solchen Fürsorge an jeglicher Hochschule festzustellen.

Bis in die 1890er Jahre reichen Stimmbildungsübungen an der Universität *Leipzig* zurück, insbesondere auf das Betreiben eines Philologen *(Sievers)* und eines Theologen *(Rietschel)* hin. Seit 1900 ist dort das Fach an Prof. Dr. *Martin Seydel* als Lektor für Vortragskunst und Liturgie übertragen, der es mit besonderer Wärme und mit eigener Art vertritt. In Leipzig hat auch die „Gesellschaft für Hochschulpädagogik" ihren III. Kongreß abgehalten und in ihr Programm einen Vortrag sowie Demonstrationen des genannten Lektors aufgenommen. Die dabei gewonnenen Eindrücke sind im folgenden zusammengefaßt.

Mit Recht verweist *M. Seydel* auf hygienische, pädagogische und allgemein kulturelle Gründe, aus denen die Technik der gelehrten Berufe eine erhöhte Pflege der stimmlichen Fertigkeiten und eine bewußtere Beherrschung des lebendigen Wortes erfordert. Die stimmliche Ausbildung entscheide sich aber am nachhaltigsten in den Lebensjahren von 19 bis 26; und deshalb seien neben der Vorarbeit der Schule gerade die Studienjahre auf der Hochschule als die wichtigste Zeit für jene Ausbildung unentbehrlich. Den Studierenden entsteht — wie *Seydel* ausführt — durch solche Uebungen keine Mehrbelastung ihrer Studien, da es sich körperlich um eine Erholung, geistig um eine Arbeitserleichterung handelt, und da die Begründung einer günstigen Technik verhältnismäßig geringen Zeitaufwand verlangt.

Nicht aber als wissenschaftliche Forschungsdisziplin sind Stimmbildung und Sprech- sowie Redefertigkeit anzusehen, sondern als eine Praxis mit wissenschaftlicher Fundierung oder — wie der Vortragende mit Vorliebe sagt — als eine K u n d e. Ihren ersten notwendigen Platz hat sie an den Universitäten, ihren weiteren auch an anderen Hochschulen. Für eine gesichertere Wirkung des Bildungswertes und der praktischen Bedeutung der „rhetorischen Kunde" wird sich eine Prüfung in Sprechfertigkeit und eine in Stimmkunde empfehlen, und zwar in Verbindung nicht nur mit dem theologischen Staatsexamen, für das eine solche Erweiterung teilweise schon besteht oder eingeleitet ist, sondern auch mit dem ersten Staatsexamen „rednerischer" Berufe, also des Lehramtes usw.

Das heißt nun aber nicht etwa, daß auf solche Weise Studenten auf die Bühnenlaufbahn gelockt werden sollen. Im Gegenteil: gerade hier ergibt sich gute Gelegenheit, Theaterschwärmer zu kurieren, indem man sie sich in einer ihnen zusagenden Richtung ohne Schaden betätigen, „ausleben" läßt. Und die Teilnehmer an jenem Kongreß hatten denn auch Gelegenheit, im Anschluß an den Seydelschen Vortrag einschlägige Vorführungen zu hören: Chorsprechen, Einzelrezitationen u. dergl. mehr, endlich auch „Studentenmusik" durch Lautenspiel — als Beispiel die alte Weise „Ein Burschenherz voll Liebeslust". Ueberdies hat Prof. Seydel gerade für Laute und Gitarre ein reichliches Material älterer Kompositionen zusammengebracht, und zwar hauptsächlich aus dem Besitze von Frau Geheimrat *Kittel* und von der Firma *C. A. Klemm.*

Mag sich nun auch über Einzelheiten der Darlegungen des begeisterten Fachvertreters, etwa im Lautphysiologischen, noch Streit erheben, so steht er doch auf dem Boden dessen, was bereits vor ihm gewonnen worden: der Lehrpraxis des alten italienischen Kunstgesanges, der Errungenschaften des Musikdramas und der Fortschritte in der Phonetik. Vor der S t i m m b i l d u n g geschieht die A t e m b i l d u n g. Die Atmung darf nicht isoliert vor sich gehen, bedarf vielmehr des psychischen Momentes, der Beseelung. Sie soll geschehen durch die Nase bei halbgeöffnetem Mund und bei Vorderlage der Zunge; beseelt aber wird sie durch den Geruchsinn, und zwar durch die Vorstellung eines Duftes. Die günstige Wirkung dieser Hilfe läßt sich sofort merken: es ist, als ob man nun eben mit der richtigen Funktion den ganzen Raum beherrschend in sich aufnähme. Daran schließt sich dann die Spannung, die dem aktiven Atmen vorangeht.

Analog dem Beibringen der Atmung geschieht das des Ansatzes der Stimme. Dem Einziehen von Duft entspricht hier die Nahrungsaufnahme mit entsprechend geöffnetem Mund und wieder vorn liegender Zunge. So wird die vorhandene artikulatorische Tendenz umgebildet. Die Ruhelage des geöffneten Mundes ergibt den natürlichsten Laut, ungefähr ein ŏ; von diesem Mittleren aus schreitet die Stimmbildung zu den übrigen Vokalen und dann Konsonanten weiter.

Das Merkwürdigste aber ist, daß M. Seydel Beispiele für diese elementaren Lagen und Bewegungen auch in der bildenden Kunst gefunden und zusammengestellt hat. Antike und auch ostasiatische Statuen sowie besonders Gemälde aus der Renaissance zeigen diese verschiedenen Typen: die saugende Zungenstellung; die zum Gesang erforderliche Kieferöffnung; der Mund des Toten als die geeignetste Be-



GISELA SPRINGER.

dingung für jenen natürlichen mittleren Laut; die träumerische Nasenatmung bei halbgeöffnetem Mund und als Gegenstück die Ausatmung zum Seufzer; die Ruhe des Mundes in der Versunkenheit und die Halböffnung des Mundes im Schmerz; die deutlich sichtbare leckende Zunge des Schmeichlers und die hochgestreckte Zunge der wildesten Gier und Leidenschaft eines Kriegsgottes u. dergl. m. Man darf wünschen, daß eine Sammlung solcher Bilder in systematischer Verbindung mit Photographien von Seydels eigenem Lehrgang auch weiteren Kreisen durch Veröffentlichung zugute komme.

Nun eine Hauptsache: der Gegensatz zwischen dem stoßenden und dem fließenden Sprechen (und Singen)! Nicht „Stoß" und „Druck", sondern „Wucht" und Drang sind nötig und überwinden heilend die Leiden der Lehrerstimmen, der Kommandostimmen, selbst des Stotterns. Der Gegensatz wurde an einem doppelten Chorsprechen des Satzes „Allgemach kommt wohl nach" und in besonders deutlicher Weise an einem eigens konstruierten Blasebalg gezeigt: hier läßt sich durch natürliches Zusammenfallen des gehobenen Balges einerseits, durch sein Niederreißen sowie durch unterbrechenden Druck auf eine Gummiröhre an seiner Oeffnung andererseits das richtige, nämlich fließende und wuchtige, und das falsche, nämlich stoßartige Sprechen aufs anschaulichste demonstrieren.

In solcher Weise wird uns das Ideal des Sprechtones und das des Gesangstones, der alles Richtige und Falsche makroskopisch vergrößert, immer näher gebracht. Nur das fließende Sprechen gibt den Organismus des Verses wieder. Nur die nicht „tot" im Mund ruhende, sondern bewegte Zunge ermöglicht ein richtiges Sprechen. Nur d e r Sprecher, dem die Lippen nicht trocken werden, kann sicher sein, daß ihm auch seine Einfälle nicht trocken werden. Nur der R u f ist eine gute Funktion, nicht das S c h r e i e n. Verstärkt wird er seit langem durch Megaphone, namentlich in der Marine. Diese trichterförmigen Vorrichtungen deformieren aber mit ihren bisherigen Gestaltungen den Schall. Zu ihrer Verbesserung wird die Innenweite größer genommen und wird ein Einschnitt angebracht, der die Beteiligung der Nase am Ruf ermöglicht, während bisher nur der Mund beteiligt war. Die Bewahrung des Stimmklanges durch den neuen Seydelschen Schallbecher wird sofort auffallend deutlich.

Mit allem dem sind auf Grund der geschichtlich gegebenen Vorarbeiten (einschließlich des „Grundrisses der körperlichen Beredsamkeit" von 1792, der eben noch nicht über die heute bekannten Vorarbeiten verfügte) drei Prinzipien erreicht. Das e r s t e hat der Stimmbildner mit dem Arzt gemein: das des „kleinsten Kraftmaßes". Es ist eine unverletzliche Norm zum Verständnis des Organes. Soll aber mit diesem eine Wirkung ausgeübt werden, so muß noch ein ästhetisches Prinzip hinzukommen. Dieses ist das z w e i t e: das der ästhetischen Prägnanz; die Kraft wird gesteigert, doch nicht bis zu ihrer Grenze. Für die rhetorische Ausschöpfung ist aber damit noch immer nicht genug getan. Denn das Wort hat auch einen geistigen Gehalt. Die Ausschöpfung all seiner innerlichen Beziehungen bildet das d r i t t e Prinzip. — Natur, Seele, Geist!

Die wissenschaftliche Forschung allein kann aber hier nicht dienen. Um den durch jene Prinzipien vorgezeichneten Weg weiter zu beschreiten, bedurfte es der Kämpfe einerseits mit der Praxis, andererseits mit der exakten Theorie. Die Praxis soll zur Meisterschaft führen, durch das Bewußtsein von eben der Meisterschaft; sie soll die sich bewußte Gesamtfunktion sein, und dafür paßt gerade der bereits geläufige Ausdruck „Kunde". Der geeignetste Boden zu ihrer Ausbildung und Uebermittlung ist nicht eine Kunstschule, nicht eine Technische Hochschule, nicht ein Forschungsinstitut, sondern die Universität.

Soweit die neuen und zusammenfassenden Darlegungen des Autors der „Grundfragen der Stimmkunde" (Leipzig 1909, C. F. Kahnt). Seine Tätigkeit an der Leipziger Universität ist großenteils auch dem liturgischen Unterrichte der (protestantischen) Theologen gewidmet. Hier handelt es sich u. a. darum, den Studenten das Einüben der liturgischen Melodien zu erleichtern. Mehrere von M. Seydel erdachte und demonstrierte musikinstrumentale Apparate dienen hauptsächlich diesem Zweck. Voran steht hier eine Zusammenstellung von kleinen Klangröhren, im Preise von etwa 30 M., bequem verleihbar. Zwei Oktaven c bis c 2 sind chromatisch durchgeführt, in Klaviaturanordnung (Firma Klauwell in Langensalza). Ein analoger größerer Apparat (derselben Firma) enthält längere — also tiefere — Glockenröhren, vernickelt, in einem Gestell aufgehängt. Wiederum dem bequemeren Handgebrauch dient ein kleines Klavierglockenspiel, klaviermäßig zu spielen (Firma K. F. Koehler in Leipzig). Ebenso bietet sich der bequemen Praxis ein Harmonium dar, das leicht wie ein Koffer zusammenzulegen und leicht aufzustellen ist (Firma M. Hörügel in Leipzig). Zur Kontrolle der Stimmwirkung dient eine „Resonanzharfe": sie besteht aus dem klingenden und resonierenden Teil eines Pianofortes, der aus diesem herausgenommen und entsprechend montiert ist: die jeweils ungedämpften Saiten reproduzieren den hineingesungenen Klang. — Auch der wohl ziemlich bekannte Apparat von W. Doegen: das „Odeon" genannte Grammophon mit neusprachlichen (aber anscheinend noch keinen deutschen) Lautplatten im Anschluß an Boerner-Thiergens neusprachliches Unterrichtswerk, mit einem eigenartig geteilten Resonanzraum, wurde bei dieser Gelegenheit vorgeführt (Firma B. G. Teubner in Leipzig).

In weiteren Kreisen noch unbekannt wird das als „Sparenburg" bezeichnete, von Seydel verbesserte Sprech- und Gesangspult sein. Es soll dem Schaden vorbeugen, daß der Vortragende ins Pult hineinspricht, statt zu den Zuhörern, und daß er durch diese Kopfsenkung seinen Kehlkopf drückt. Namentlich akademische Sprecher haben unter der Abhängigkeit von ihrem Manuskript oder Rezitationsbuch zu leiden, besonders wenn sie es nur blickweise streifen möchten. Gewöhnlich ist dann das Pult nicht hoch genug einzustellen. Oder wenn schon, dann ist der Winkel des Pultes gegen den Sprecher zu steil, als daß der Kopf nicht doch wieder zum Lesen gebeugt, die Kehle herabgedrückt, der Stimmschall falsch gerichtet werden muß und der Vortrag gestört wird. Diesen Fehlern will das neue Pult begegnen (Firma O. Bertelsmann in Bielefeld, Preis 20 M.). Das Gestell ist aus besten Fahrradröhren in solidester Weise mit sicherster Stabilität aufgebaut. Erhöhen und erniedrigen läßt es sich beliebig durch einen Röhrenzug und fixieren durch eine kräftige Metallschraube. Auf ihm liegt das Holzpult selbst, 30 cm im Quadrat. Ein höchst einfaches und sehr dauerhaftes Metallgewinde am Kopf des Ständers ermöglicht Einstellung der Holzfläche in jedem beliebigen Winkel von wagrecht bis zu 90° aufrecht, also je nach dem Bedarf des Sprechers gegenüber seiner Augenbeschaffenheit und der Größe der Buchstaben oder dergl. Ist einmal das Ganze geschickt hochgestellt und die Platte entsprechend gedreht, so ist es auch erreicht, daß der Sprecher über das Pult hinweg spricht, statt den Schall gegen die Pultplatte zu wenden, daß die Druckanstrengungen seiner Kehle vermindert und die Schallwirkungen wesentlich erhöht werden. Zudem ist das Ganze mühelos zu handhaben und sieht recht gefällig aus.

* * *

Ob nicht am Schlusse dieser Uebersicht doch noch das unbehagliche Gefühl entsteht, daß hier Dinge gelehrt und — mit kleinen Varianten — demonstriert werden, die jeglichem Kenner längst geläufig seien? Sollte sich's wirklich so verhalten, so besteht doch die Tatsache der unsäglichen geringen Zahl von Kennern und der unsäglich großen Zahl von täglichen Verstößen gegen die elementarsten Ansprüche der Akustik und der Musik. Dagegen den Kampf zu führen, insbesondere uns, die nicht schon fachgebildeten Sprecher und Sänger, endlich einmal ordentlich sprechen zu machen, ist eine so nötige Aufgabe, daß wohl jede Einzelheit aus diesen Uebungshilfen hochwillkommen sein kann.

**Berlin-Halensee. Dr. Hans Schmidkunz.**

---

# Brailles Musikschriftsystem für Blinde.

**Von G. FISCHER,**

**Inspektor der Blinden-Erziehungsanstalt in Braunschweig.**

DER Franzose *Louis Braille*, geboren am 4. Januar 1809 zu Coupvrai, Département Seine et Marne, im Alter von 3 Jahren durch Verletzung der Augen völlig erblindet, seit 1819 Zögling des Pariser Blindeninstituts, dessen Lehrkörper er später bis zu seinem Tode am 6. Januar 1852 angehörte, ist durch die Erfindung der nach ihm benannten, heute überall verbreiteten Punktschrift der größte Wohltäter seiner Schicksalsgenossen geworden. Das Blindeninstitut in Paris, l'institut national des jeunes aveugles, beging zu Ehren seines verdienstvollen ehemaligen Schülers und Lehrers im Januar 1909 die Jahrhundertfeier der Geburt Brailles. Seine Erfindung ist um so höher einzuschätzen, als sie alle anderen Schriftsysteme für Blinde, die v o r und nach ihm erdacht und gebraucht wurden, an Einfachheit und praktischer Verwertbarkeit weit überragt, da sie allen an eine tastbare Schrift zu stellenden Anforderungen am meisten gerecht wird. Trotzdem vergingen Jahrzehnte, ehe die Braillesche Punktschrift in Deutschland festen Fuß faßte und alle anderen Schriftzeichen der Blinden verdrängte. Heute ist sie sowohl als Buchstaben- wie auch als Notenschrift das allgemein gebräuchliche Schriftsystem der Blinden aller Kulturländer. Brailles Buchstaben- und Notenschrift beruhen auf dem gleichen Prinzip. Indem wir uns hier auf die Notenschrift beschränken, von einer Beschreibung der Buchstabenschrift aber absehen, wollen wir den Lesern der „N. M.-Z." an der Hand der folgenden Darstellungen und Erläuterungen einen Einblick in das sogen. Braillesche Musikschriftsystem für Blinde geben.

Nachdem auf dem 6. Blindenlehrerkongreß in Köln a. Rh. im Jahre 1888 eine internationale Einigung über die bis dahin in einzelnen Ländern noch verschiedenartigen Bezeichnungen herbeigeführt worden war, hat Brailles Musikschriftsystem eine internationale Verbreitung erlangt. Dadurch wurde ein großes Absatzgebiet für die in Punktdruck herausgegebenen Musikalien gewonnen und ein verhältnismäßig niedriger Verkaufspreis erzielt, der auch dem weniger bemittelten Blinden die Anschaffung von Musikstücken ermöglicht.

Die Braillesche Notenschrift hat weder das für den Tastsinn völlig ungeeignete Fünfliniensystem en relief, noch Notenschlüssel; sie zeigt auch in der Regel nicht die partiturmäßige Gegenüberstellung der gleichzeitig erklingenden Stimmen, sondern einen dem Tastsinn angepaßten, von der Notenschrift der Sehenden völlig verschiedenen Aufbau. Die Grundform für die Zeichen der Notenschrift und auch der Buchstabenschrift ist ein Rechteck von 3 : 6 mm, in dem sechs erhabene, am Grunde etwa 2 mm voneinander entfernte Punkte Platz finden. Diese Punkte sind am Grunde etwa $1^1/_2$ mm dick und treten in ca. 1 mm Reliefhöhe aus der Blattfläche farblos und halbkugelförmig hervor. Grundform: 1 4 / 2 5 / 3 6

Die Punkte werden, wie beistehende Grundform zeigt, mit den Ziffern 1—6 benannt und unterschieden.

In den nachstehenden Beispielen sind die erhabenen, fühlbaren Punkte durch starken Druck bezeichnet; die schwach gedruckten Punkte sind nur für den Leser zur Orientierung über die Lage und Stellung der erhabenen Punkte innerhalb der Grundform hinzugefügt, sie fehlen natürlich — wie auch die Rechtecksseiten — im Blindendruck.

Anzahl und Stellung der Punkte zueinander ergeben die verschiedenen Zeichen der Punktschrift, wie nachfolgendes Schema zeigt:

1 erhabener Punkt, 6 versch. Zeichen. 2 erhabene Punkte, 15 versch. Zeichen.

3 erhabene Punkte, 20 verschiedene Zeichen.

4 erhabene Punkte, 15 verschiedene Zeichen.

5 erhabene Punkte, 6 versch. Zeichen. 6 erhabene Punkte, 1 Zeichen.

In der von Braille erdachten systematischen Ordnung und Gruppierung dieser Zeichen nach praktischen Grundsätzen reicht ihre Zahl (insgesamt 63) für alle musikalischen Bezeichnungen aus. Alle diese Zeichen werden vom geübten Tastsinn leicht erkannt und voneinander unterschieden.

Eine Beschreibung der zur Herstellung der Blindennoten gebrauchten Druckmaschinen und Schreibapparate muß hier aus Raummangel unterbleiben; ebenso muß von einer erschöpfenden Darstellung des ganzen Notensystems der Blinden hier abgesehen werden.

Zum Verständnis des Aufbaues dieser Notenschrift werden aber die nachfolgenden Erläuterungen und Beispiele ausreichen[1].

Die Zeichen für die 7 Töne der diatonischen Leiter sind (ohne Rücksicht auf die Oktavenhöhe) folgende:

c d e f g a h

In dieser Form gelten die Noten als 1/8 oder auch als 1/128. Zur Bezeichnung der übrigen Notenwerte dienen die beiden tiefsten Punkte der Grundform, Punkt 3 und 6.

Der Punkt bei 3 (unten links) gibt den Noten den Wert von 1/2 oder 1/32:

Beide Punkte unten (bei 3 und 6) bezeichnen die Noten als 1/1 oder 1/16:

[1] Eine vollständige systematische Darstellung von Brailles Musikschriftsystem ist von der Provinzial-Blindenanstalt Hannover-Kleefeld für 50 Pf. zu beziehen. Eine Beschreibung der Schreibapparate enthalten des Verfassers Artikel „Blindenanstalt und Blindenerziehung" in Reins Enzyklopädie und „Das Blindenwesen" in Weygandt, Handbuch für jugendliche Schwachsinnsformen.

Der Punkt bei 6 (unten rechts) endlich bezeichnet die 1/4- oder 1/64-Noten:

Die zweifache Wertbedeutung erspart vier Wertzeichen, ohne zu Irrtümern oder Verwechslungen zu führen. Da jeder Takt von dem folgenden durch eine freie Grundform getrennt wird, so ist der Wert leicht aus der Anzahl der Noten des Taktes zu berechnen. In Auftakten sind die erforderlichen Pausen zu schreiben, wenn Irrtümer möglich sind. Die Zeichen für die Pausen, welche ebenfalls eine doppelte Wertbedeutung haben, sind:

1/1 oder 1/16 1/2 oder 1/32 1/4 oder 1/64 1/8 oder 1/128

Auch hier erspart die doppelte Wertbedeutung vier Zeichen. Irrtümer sind aus dem gleichen Grunde ausgeschlossen.

Der einfache Verlängerungspunkt für Noten und Pausen wird durch den Punkt 3 in der folgenden Grundform, der doppelte Verlängerungspunkt durch zwei Punkte bei 3 bezeichnet.

z. B. C = 3/8 C = 7/16 3/8-Pause 7/16-Pause

Statt der Zeichen für Schlüssel werden sogen. Oktavzeichen angewandt, welche unmittelbar vor der zugehörigen Note stehen und die Oktave angeben, der eine Note angehört. Folgende sieben Oktavzeichen werden bei den meisten Musikstücken genügen:

Kontra-Oktave Große Oktave Kleine Oktave eingestrichene Oktave zweigestr. Oktave dreigestr. Oktave viergestr. Oktave

Um die Oktavzeichen möglichst entbehrlich zu machen, geschieht ihre Anwendung nach folgenden Regeln:

Das Oktavzeichen wird gesetzt:

1. Vor der ersten Note in einem Musikstück oder einem seiner Abschnitte;
2. vor Noten, die mit der vorhergehenden eine auf- oder absteigende Sexte, Septime oder ein größeres Intervall bilden;
3. vor Noten, die mit der vorhergehenden das Intervall einer Quarte oder Quinte bilden, wenn dieser Intervallenschritt auf- oder abwärts in eine andere Oktave führt.

Bei allen Sekunden- und Terzenfortschreitungen, sowie bei Quarten- und Quintenfortschreitungen innerhalb der gleichen Oktave fällt demnach das Oktavzeichen fort. Die Bezeichnung der Oktaven ist daher verhältnismäßig nur selten erforderlich. Bei strenger Beachtung dieser Regeln, die völlige Sicherheit im Erkennen der Intervalle, in welchen die Töne einer Stimme fortschreiten, voraussetzt, sind Irrtümer in der Oktavenlage unmöglich. Bei akkordischen Figuren und bei Passagen, welche in Intervallen fortschreiten, die ein beständiges oder häufiges Setzen der Oktavzeichen erfordern, wird ein vereinfachtes Verfahren angewandt, dessen Erklärung später erfolgt.

Die Versetzungszeichen sind:

♯ 𝄪 ♭ 𝄫 ♮

Die Versetzungszeichen gelten für den ganzen Takt, auch wenn die betreffende Note in einer anderen Oktave auftritt; innerhalb des Taktes können sie nur durch das Aufhebungs- oder Widerrufungszeichen aufgehoben werden. Am Anfang des Musikstückes wird die Tonart durch die entsprechende Anzahl der Versetzungszeichen angezeigt. (Ueber Abkürzungen siehe später.) Nach der Tonart wird die Taktart durch die bei der Brailleschen Punktschrift gebräuchliche Bruchform (Zifferzeichen, dann Zähler und Nenner, letzterer einen Punktraum tiefer) bezeichnet, z. B.:

= 3/4-Takt, = 6/8-Takt.

Für Tasteninstrumente werden rechte und linke Hand getrennt geschrieben. Eine partiturmäßige Schreibweise ist auch hier möglich, doch weniger beliebt, da sie dem tastenden Lesefinger keine Erleichterung gewährt. Der Tastsinn beherrscht nicht wie das Auge eine größere Fläche, sondern er muß die Noten mit größerem Zeitaufwande nacheinander lesen und zieht dabei die nebeneinanderliegende Notenfolge einer untereinanderliegenden Gruppierung vor. Der Blinde ist übrigens auch genötigt, auswendig zu spielen, also zu memorieren, da Spielen und tastendes Lesen nicht gleichzeitig

erfolgen können. Er übt beide Hände einzeln, indem er mit der Hand, die gerade nicht liest, spielt und dabei mit den Händen wechselt. Um ihm das Zusammenspiel der beiden Hände und auch das Auswendiglernen zu erleichtern, werden die Musikstücke in möglichst kleinen Abschnitten geschrieben oder gedruckt, welche, wenigstens für die rechte Hand, fortlaufend durch die Brailleschen Zifferzeichen numeriert werden. Demselben Zwecke wie der Raumersparnis dienen auch zahlreiche Abkürzungsmittel, von denen noch die Rede sein wird. Den Noten für die rechte Hand wird das Zeichen r. H. (französisch m. d., englisch r. h., dänisch h. h.), denen für die linke Hand das Zeichen l. H. (französisch m. g., englisch l. h., dänisch v. h.) in Punktschrift vorgesetzt.

Mehrstimmige Sätze werden auf zweifache Weise geschrieben, mit Hilfe von Intervallenzeichen oder des Stimmenzeichens.

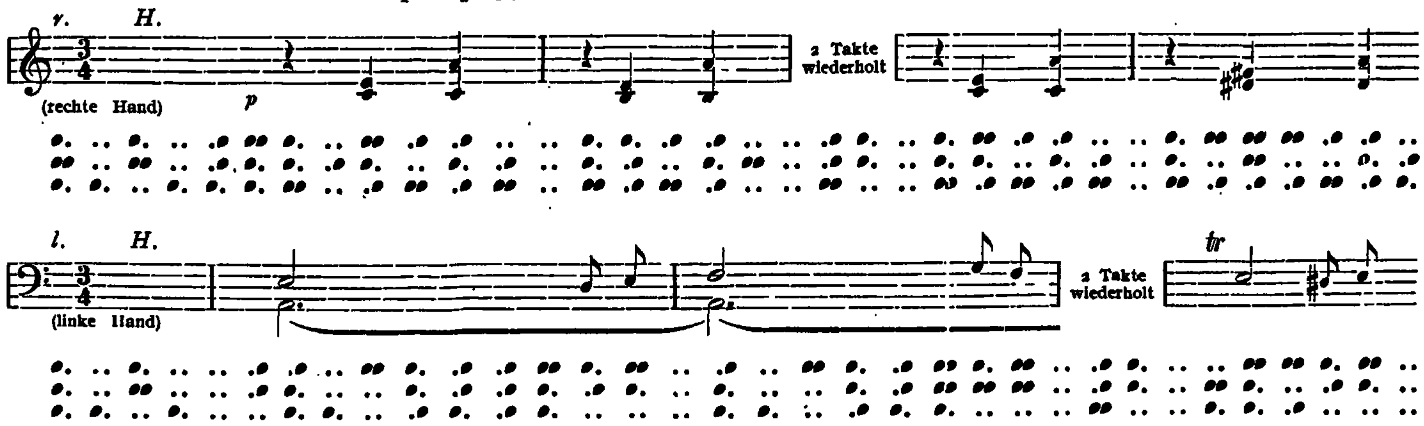
Die Intervallzeichen:

| Sekunde | Terz | Quarte | Quinte | Sexte | Septime | Oktave |
|---|---|---|---|---|---|---|

werden bei Harmonien gebraucht, wenn die einzelnen Stimmen in gleichen Notenwerten fortschreiten; ist letzteres nicht der Fall, dann kommt das Stimmenzeichen zur Anwendung. Schreiten die Harmonien in gleichen Notenwerten fort, so wird z. B. von den Tönen der rechten Hand nur die oberste Stimme in Noten geschrieben, die zweite wird als Intervall der obersten durch das betreffende Intervallzeichen, das der zugehörigen Note sogleich folgt, dargestellt; nach der zweiten würde in derselben Weise die dritte Stimme geschrieben; dagegen wird umgekehrt von den Tönen der linken Hand nur die unterste Stimme in Noten geschrieben, dann folgen nacheinander die nächsthöheren als Intervallzeichen. Bei Singstimmen und Instrumenten in höheren Tonlagen (Sopran und Alt, Violine und Viola etc.) wird wie bei den Harmonien der rechten Hand die obere, bei solchen in tieferen Tonlagen (Tenor und Baß, Cello und Kontrabaß etc.) wie bei der linken Hand die untere Note geschrieben, während die übrigen als Intervalle derselben bezeichnet werden. Bei Harmonien, deren Bestandteile nicht in gleichen Notenwerten fortschreiten, oder in thematischen und kontrapunktischen Sätzen lassen sich die Intervallzeichen nicht verwenden; hier werden die Stimmen taktweise nacheinander, und zwar bei den höheren Tonlagen zuerst die oberste und dann nacheinander die nach unten folgenden, bei den tieferen Tonlagen zuerst die unterste und darauf die höheren in aufsteigender Reihenfolge geschrieben; die einzelnen Stimmen werden voneinander getrennt durch das Stimmenzeichen. Das Zusammensetzen mehrerer Stimmen, welche mit Hilfe der Intervallzeichen dargestellt sind, gestaltet sich für Anfänger leichter als das mit Hilfe der Stimmenzeichen geschriebener Stimmen. Bei der am Ende einer Zeile etwa nötig werdenden Trennung eines Taktes setzt man den sogen. Trennungspunkt bei 5, an dessen Stelle eventuell auch das Stimmenzeichen treten kann.

Beispiel: In der rechten Hand Intervallzeichen, in der linken Hand Stimmenzeichen:

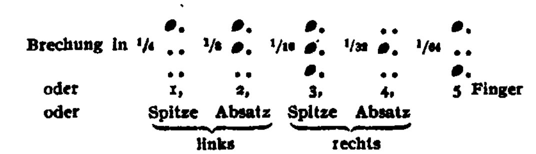
Aus: Valse brillante von F. Chopin op. 34 No. 2.




Die Noten sind, soweit es bei der verschiedenartigen Anordnung möglich war, genau über die zugehörigen, gleichbedeutenden Punktbezeichnungen gestellt.

Durch zahlreiche Abkürzungen wird das Lesen, Schreiben (nach Diktat) und Auswendiglernen bedeutend erleichtert. (Wer Blinden Noten diktiert, muß selbst einigermaßen mit deren Notenschrift vertraut sein.)

Sollen einzelne Töne oder Akkorde einen oder mehrere Takte hindurch in $^1/_4$, $^1/_8$ etc. Noten erklingen, so wendet man die sogen. Brechungszeichen an, die zugleich zur Bezeichnung des Fingersatzes und der Pedal-Applikatur dienen.




Man schreibt dann für jeden Takt den betreffenden Ton oder Akkord in g a n z e n Noten und setzt das betreffende Brechungszeichen dahinter. Bei Brechungen von zwei abwechselnd nacheinander erklingenden Tönen oder Akkorden wird jeder der beiden Teile in dem vollen Taktwerte ausgeschrieben und mit dem Brechungszeichen versehen, wie z. B. in der C dur-Sonate von Mozart, 1. Satz Allegro $^4/_4$-Takt vom 13. Takt der linken Hand an.

Um bei Passagen das häufige Setzen der Oktavzeichen zu sparen, verfährt man folgendermaßen:

Das Erkennungszeichen für den Beginn dieses Kürzungsverfahrens umfaßt drei Formen:

1. Das Oktavzeichen für die Oktave, welche die tiefste der Passage ist, nicht aber für die, in der die Passage etwa beginnt;
2. das Zeichen (1, 4, 6);
3. das Brechungszeichen, welches den Wert der Noten der Passage angibt.

Da der Wert durch die dritte Form dieses Erkennungszeichens schon vorher für alle Noten der Passage bezeichnet ist, so können die Punkte bei 3 und 6, die sonst zur Wertbezeichnung dienen, zur Bezeichnung der Oktave verwandt werden. Dies geschieht, indem die unterste Oktave der ganzen Passage unbezeichnet bleibt, jede Note der folgenden den Punkt bei 3, jede Note der dritten die Punkte bei 3 und 6, jede Note der vierten Oktave den Punkt bei 6 erhielt. Hat eine Passage einen größeren Umfang als vier Oktaven, so kann das Passagezeichen an geeigneter Stelle eine Oktave höher oder tiefer wiederholt werden.

Beispiel aus Mozart, Sonate für Pianoforte:




Die gleichbedeutenden Zeichen beider Systeme stehen übereinander.

Bei der Wiederholung gleicher Takte oder Taktteile werden diese nicht nochmals geschrieben, sondern durch das Similezeichen ⠶ angedeutet. Werden mehrere Takte wiederholt, so schreibt man statt ihrer eine Ziffer, die dann bedeutet: Zähle soviel Takte zurück, als die Ziffer anzeigt, und spiele sie noch einmal. Werden von einer Reihe von Takten nicht alle wiederholt, so setzt man zwei Ziffern unmittelbar nebeneinander, die besagen: Zähle soviel Takte zurück, als die erste angibt, und spiele von da ab soviel Takte, als die zweite Ziffer nennt. Werden in einem Stücke einige Takte in anderen Oktaven, sonst aber genau wiederholt, oder in einem anderen Stärkegrade, so setzt man der Ziffer das betreffende Oktavzeichen bezw. Vortragszeichen vor. Werden musikalische Figuren in der vorgezeichneten Tonart wiederholt, aber von anderen Stufen der Tonleiter aus (Sequenzen), so schreibt man diese nur einmal vollständig, von den Wiederholungen aber nur den Anfangston, dem man das Zeichen für das Intervall der Oktave, Punkt 3 und 6, nachstellt. Bei paralleler Bewegung der linken Hand zur einstimmigen Melodie der rechten in der Unterterz, -sexte, -oktave etc. braucht die linke Hand nicht ausgeschrieben zu werden, wenn sie die vorgezeichnete Tonart nicht verläßt; es genügt dann das betreffende Intervallzeichen, das zwischen zwei leere Grundformen gestellt wird, um die Bewegung der linken Hand zu bestimmen. Oder aber, wenn sich die linke Hand in mehr als zwei Takten parallel mit der rechten Hand bewegt, so setzt man hinter das Intervallzeichen eine Ziffer, welche angibt, wieviel Takte hindurch die Parallelbewegung anhält. Dieselbe Abkürzung geschieht bei mehr als zwei parallelen Stimmen, z. B. in Trios, Quartetten, und wenn die linke Hand volle Griffe der rechten eine oder mehrere Oktaven tiefer spielt. Liegt die Parallelstimme mehr als eine Oktave tiefer, so ist dem Intervallzeichen das betreffende Oktavzeichen vorzustellen.

Sind zur Bezeichnung der Tonart mehr als drei Versetzungszeichen nötig, so setzt man die entsprechende Ziffer und dahinter nur einmal das Versetzungszeichen. Folgen mehr als drei Terzen, Sexten etc. bei Zusammenklängen hintereinander, so setzt man das Intervallzeichen nach der ersten Note zweimal, schreibt dann die Melodie allein weiter und wiederholt das Intervallzeichen erst nach der Note, welche das Intervall zuletzt hat. Ein ähnliches Kürzungsverfahren wird angewandt beim Bindezeichen (Bindebogen) ⠉ Punkt 1 und 4, beim Stakkatozeichen ⠦ Punkt 2, 3 und 6, und bei allen arbiträren Vortragszeichen, wenn sie sich auf mehr als drei aufeinanderfolgende Noten beziehen, ebenso bei mehreren Triolen, Quintolen etc.

Besteht ein Takt ausschließlich aus kleineren als Achtelnotenwerten, so erhält nur die erste jedes Taktgliedes, also die erste von je drei, bezw. vier oder sechs das Wertzeichen, die übrigen werden als Achtel (die einfachste Form, weil ohne Wertbezeichnung) geschrieben. Dieselbe Abkürzung ist gestattet, wenn nur einige, die letzten, Taktglieder aus gleichwertigen Noten bestehen. Auch bei Triolen, Quintolen, Sextolen etc. erhält nur immer die erste einer solchen Gruppe das Wertzeichen.

Das Wortzeichen ⠜ (Punkt 3, 4 und 5) zeigt an, daß die ihm folgenden Zeichen nicht Noten, sondern Buchstaben bedeuten, durch welche die gebräuchlichen Vortrags- und Tempobezeichnungen ausgedrückt werden.

Die vorstehenden Ausführungen dürften zu einem Einblick in das Wesen der Notenschrift der Blinden genügen. Es bedarf nur noch der Erwähnung, daß Brailles Musikschrift-System für alle, auch die hier nicht aufgeführten, musikalischen Schriftzeichen entsprechende Bezeichnungen hat, so daß es also möglich ist, jedes Musikstück in das System zu übertragen. Blindennoten werden in den meisten Blindenanstalten und von einzelnen Verlegern, wie F. W. Vogel (Hamburg), G. Bube (Berlin) und anderen gedruckt. Welch hohen Wert diese Schrift sowohl für den studierenden wie auch für den ausübenden blinden Musiker besitzt, braucht wohl nicht hervorgehoben zu werden. Sind tüchtige blinde Musiker früher auch ohne Notenschrift ausgekommen, ist eine gute musikalische Ausbildung schließlich auch auf dem Wege des Hörens allein möglich, so bietet doch die Notenschrift dem Blinden bedeutende Erleichterungen und Annehmlichkeiten, vor allem aber gewährt die schriftliche Fixierung einen klareren, nachhaltigeren Einblick in die mannigfachen Tonverhältnisse und musikalischen Formen als die Aufnahme durch das Gehör allein. Sie ermöglicht dem Blinden harmonische und kontrapunktische Arbeiten und eigene Kompositionen, bietet ihm eine sichere Gedächtnisstütze, macht ihn von der Hilfe der Sehenden unabhängig und erleichtert in hohem Grade die höhere musikalische Ausbildung.

# Gurre-Lieder von Arnold Schönberg.

Die *Wiener* Musik hatte soeben ihr Ereignis für diesen Winter; ein Ereignis, dem weit größere Bedeutung zukommt als die einer örtlich umgrenzten Sensation. *Arnold Schönbergs* Gurre-Lieder für Soli, Chor und großes Orchester wurden durch den Philharmonischen Chor unter der Leitung *Franz Schrekers*, des erfolgreichen jungen Opernkomponisten, zum überhaupt ersten Male aufgeführt und um es gleich zu sagen, mit stürmischem Jubel als ein großes Werk begrüßt. Die Gurre-Lieder sind eine Jugendarbeit Schönbergs, der nun seit einigen Jahren als Antichrist der Musik ausgegeben wird, sofern man bei einem Tonsetzer, der die Vierzig noch nicht erreicht hat, von Jugendarbeit sprechen darf. Sie gehören also noch nicht der von vielen als widermusikalisch bezeichneten Periode seines Schaffens an, ja, sie lehnen sich, wenigstens scheinbar, eng an die zeitgenössische Musik, d. h. die Musik um die Jahrhundertwende, an. Schönberg, dessen äußere Lebensschicksale einmal einen Künstlerroman nach dem Herzen der Menge abgeben werden, begann diese Komposition gerade vor 13 Jahren. Er unterbrach sie, weil er (er hatte vorher schon Lieder und sein Streichsextett „Verklärte Nacht“ geschrieben) zu seinem Lebensunterhalt Wiener Operetten von der bekannten Art instrumentieren mußte! Ein Jahr später vollendete er den Rest und begann die Instrumentation des Ganzen, immer wieder durch Brotarbeiten ähnlicher Beschaffenheit abgelenkt. 1903 ließ er die Arbeit, an der immer noch ein Stück fehlte, unvollendet liegen, da man ihm das Werk als unaufführbar bezeichnete. Aber 1910 brachte in Wien der „Verein für Kunst und Kultur“ den ersten Teil der Komposition in einer Klavieraufführung vor das Publikum, und dabei erregte sie ein solches Aufsehen, daß Schönberg noch im gleichen Jahre das Fehlende ergänzte. Und nun ist das Werk, so wie es geschrieben ist, zum ersten Male erklungen, den nicht geringen Schwierigkeiten zum Trotz. Diese Schwierigkeiten liegen vor allem in den bedeutenden Anforderungen an Chor und Orchester. Es sind 3 Chöre notwendig, darunter ein gemischter, 5 Solisten und 1 Sprecher. Die Orchesterbesetzung übertrifft selbst die der Achten Symphonie von Mahler: 8 Flöten, 5 Oboen, 7 Klarinetten, 10 Hörner, 7 Trompeten, 6 Pauken, 4 Harfen, je zehnfach geteilte Prim- und Sekundgeigen, das mag einen Begriff geben. Aber dieser enorme Aufwand ist berechtigt sowohl durch die Dichtung, die alle Tiefen der Liebe zwischen Himmel und Hölle durchmißt, wie auch durch die Größe und den Ernst der Komposition. Der viel erörterte Fall Schönberg ist damit endgültig dem Gerede aller derer entrückt, die in Schönbergs Schaffen nur die Sucht nach Sensationen wirksam sehen wollen und behaupten, Schönberg schreibe deshalb „unverständliche“ Musik, weil er „verständliche“ nicht schreiben könne. Daß er es konnte, auf das packendste, ja, man darf das Wort nicht scheuen, auf das großartigste konnte, beweisen die Gurre-Lieder zwar nicht zum ersten Male, aber entscheidend.

J. P. Jacobsens Lieder erzählen die nordische Sage von den Liebenden in Gurre, dem König Waldemar und seiner Tove, die von der neidischen Königin ermordet wird. Eine Waldtaube berichtet von ihrem Schicksal und der Verzweiflung des Königs. Waldemar fordert nun — es ist in der wundersam erfaßten Zeit des Wikinger-Christentums — Gott, der dies zuließ, heraus, und muß dafür mit der wilden Jagd jagen. Immer noch gedenkt er seiner Tove. Erst der helle Morgen des Sommers kann die Gespenster bannen und dem Tag sein Recht geben.

Diese herrliche, in der letzten Zeit übrigens wiederholt rezitierte Dichtung hat nun Schönberg durch seine Komposition der Musik dauernd gewonnen. Unter den Hunderten, die hier Schönberg zujubelten, dem es in Wien lang genug schlecht gegangen war, bis er sich entschloß, nach Berlin überzusiedeln, unter diesen Hunderten war nicht einer, der nicht die Ueberzeugung gehabt hätte, einem Meisterwerke gegenüberzustehen, einem, das die ganze musikalische Welt nunmehr mit Recht zu kennen verlangen wird; und das zudem von der musikalischen Fassungskraft des Hörers in keiner Weise Ungewohntes verlangt. Der Kenner wird freilich an der Hand eines sehr guten Führers (der, wie der Klavierauszug, von *Alban Berg* stammt und in der Universal-Edition erschienen ist) die ganz ungewöhnlichen Schönheiten, die Reife und Höhe dieses Könnens und die souveräne Beherrschung aller Mittel anstaunen. Der lyrisch-hymnische Schwung des Werkes stellt es in die Nähe des „Lohengrin“. Die neun Liebeslieder des ersten Teils sind hinreißend. Das Schauerliche und Groteske der wilden Jagd verleitet den Komponisten nirgends zur Verwendung krasser Effekte, wie sich denn überhaupt das Ganze, so paradox das angesichts so großer Mittel klingen mag, durch besondere Sparsamkeit der Wirkung auszeichnet. Dies im einzelnen zu begründen, würde zu weit führen: hier möge das Studium des Führers seine Dienste tun. Die Aufführung, die seit einem halben Jahre künstlerisch und (durch ein besonderes Komitee) auch materiell vorbereitet war, verdient das größte Lob. Des ausgezeichneten Dirigenten

*Schreker* ist schon gedacht worden. Die Chöre (Philharmonischer Chor und Kaufmännischer Gesangverein) hielten sich musterhaft. Solisten waren Frau *Martha Winternitz-Dorda*, jetzt in Hamburg, und der Tenor *Hans Nachod*; diese beiden hatten schon bei der Klavieraufführung vor drei Jahren mitgewirkt. Sie sind noch weit besser und vollkommener geworden als damals. Ferner, ebenfalls mit bestem Gelingen, die bekannte Altistin *Maria Freund*, der Tenor *Boruttau* und der Bariton *Nosalewicz*. *Ferdinand Gregori* war ein guter, deutlicher Sprecher im melodramatischen Teil.

Einen Tag nach dieser Wiener Aufführung wurde das neueste Werk Schönbergs, „Die Lieder des Pierrot", in Prag von einer konservativen und vielleicht schon vorher „aufgeregten" Hörerschaft unterbrochen, die Aufführung wurde mit einiger Mühe zu Ende geführt. Das ist jetzt Schönbergs tragisches Schicksal, das eine merkwürdige Fügung hier auf zwei Tage zusammengepreßt hat: mit seinen „alten" Werken zu gelten, mit den neuen Empörung zu wecken. Würde er also so weiter komponieren, wie er es früher getan hat, er würde eitel Wohlgefallen ernten, während er sich durch die Konsequenz, die er zeigt, den schmerzlichen Ruhm des Märtyrers verdient. Und verdienen muß! Wenigstens diese Anerkennung sollte ihm nicht versagt bleiben, daß er einer Notwendigkeit gehorcht. Man sollte auch erwägen, daß selbst diese „alten" Werke seinerzeit heftig bekämpft wurden und daß ohne die Erscheinung Mahlers Anforderungen, wie sie Schönberg an Zahl und Qualität stellt, noch heute unerfüllbar scheinen müßten. Und daß die Irrwege eines Schönberg, wenn es nämlich Irrwege wären, immer noch weiter führen als die Wege so mancher Mittelmäßigkeit, die jetzt über das Ende der Musik greint.

**Wien. Dr. Paul Stefan.**

# Vom Straßburger Musikleben.

**Rückblicke auf die erste Saisonhälfte.**

UNSER Operndirektor *Hans Pfitzner* — dem seine Straßburger Tätigkeit schon den Dr.- und Professor-Titel eingebracht hat — ist von dem Bestreben geleitet, die Haupt-Dauerwerke des Repertoires, insbesondere die Wagnerschen, größtenteils unter eigener Leitung und Regie, zur Neu-Einstudierung und -Inszenierung zu bringen, ein sehr anerkennenswertes Unternehmen, das uns eine Reihe hervorragender, auch nach auswärts hin gewürdigter Vorstellungen geschenkt hat. So gelangten bis Neujahr zur Neuaufmachung — nächst Lortzings limonadenhafter Undine — der Fliegende Holländer und der, einer Auffrischung sehr bedürftige Lohengrin. Die Aufführungen standen musikalisch auf hoher Stufe, waren auch szenisch von bedeutender dramatischer Wirkung, nur dekorativ konnte manches beanstandet werden, z. B. im II. Lohengrin-Akt die für unsere Bühne zu großen, daher übermassiv und erdrückend wirkenden Kulissen. Im Rahmen des sonstigen Repertoires wurde an Neuheiten „Oberst Chabert", die musikalisch recht herbe, aber in der Handlung packende Musiktragödie unseres Landsmanns *H. v. Waltershausen*, gegeben, sodann die mit Recht ihre Bezeichnung tragende „komische Oper" Monsieur Bonaparte von Bogumil Zepler (Berlin). Die Handlung des Stückes, die Streiche eines als Napoleons Doppelgänger auftretenden Schneiderleins, auf dem Hintergrund des ägyptischen Feldzugs, ist recht amüsant, und die Musik, von humoristischem Grundton mit leicht sentimentalem Einschlag, bald orientalisierend (vergl. Cornelius' Barbier!), bald französische Militärmarschklänge bringend, ist, wenn auch nicht so ganz originell, doch pikant, melodiös und geschickt instrumentiert, so daß der anwesende Komponist einen herzlichen Erfolg verzeichnen konnte. Anteil daran hatte auch die flotte Wiedergabe unter Kapellmeister *Fried*, mit Schützendorf und Batteux als Napoleon-Dioskuren, wie denn überhaupt die Vorstellungen meistens gute Qualitäten zeigen, dank einem in der Hauptsache recht leistungsfähigen Ensemble, das noch die gleichen Personalien aufweist, wie im Vorjahr hier angeführt. Nur der lyrische Tenor hat gewechselt; sein Träger, *H. Pörner*, hat sich jedoch infolge seines überhell-nasalen Organs und wenig gewandten Spiels keine Sympathien zu erringen gewußt! Aus dem im ganzen nicht überreichen Repertoire seien noch erwähnt: Wolf-Ferraris reizende „Neugierige Frauen", ein Kabinettstück moderner Tonkunst, die Reprisen des bunt-schillernden „Rosenkavaliers" und des ernst-gesetzteren „Templer und Jüdin", worin unsere „Hochdramatische", Frl. Gürtner, sich infolge Nachlassens der früher beanstandeten Schrillheit als Künstlerin von hohem Rang bewährt; ferner der „Prophet" mit unserer trefflichen Altistin Frl Hermann, die „Bohême", „Tiefland", „Tannhäuser" usw. usw., aus deren Besetzung noch der Bariton v. Manoff, dessen Gattin sich als Pianistin hervortut, die Elsa usw. der Frau Mahlendorff, der jugendliche Bassist Gleß etc. genannt seien.

Aus der Hochflut der Konzerte können hier natürlich nur die markanteren Erscheinungen hervorgehoben werden, so zunächst die Ergebnisse der von *Pfitzner* geleiteten Abonnementskonzerte unseres ausgezeichneten städtischen Orchesters, die in buntem Wechsel klassische und moderne Literatur in wohl abgetönter Stilistik bringen. Das erste enthielt Marschners Vampyr-Ouvertüre und Heiling-Arie, ein Gedenken an Massenet, Tschaikowskys stark russisch angelegte F dur-Symphonie; das zweite, nach Bach- und Mozart-Einleitung, Beethovens Neunte, die von Pfitzner in faszinierender Weise interpretiert wurde, mit Frau *v. Lammen, de Haan, H. Kohmann* und *Denys* als Solisten. Das dritte brachte Modernes: *Elgars* symphonische Variationen, eine stark gesucht klingende E. T. A. Hoffmann-Serenade von *Sekles*, einige Vorträge des Geigers Hirt, und großzügig aufgebaut die *Egmont*-Ouvertüre. Im vierten, einem Chorkonzert, gab es Schumanns, in der ersten Hälfte etwas matte Faust-Musik, von Prof. Münch nicht so ganz stilgemäß vorgeführt; solistisch erfreute der Prachtgesang des Leipzigers Kase, während Fr. Cahnbley-Hinken nicht völlig befriedigte. Von herrlicher Wirkung war das fünfte, mit Haydns Es dur-Symphonie, Beethovens Fünfter und Chopins e moll-Konzert, von Gabrilowitsch ungemein poetisch vorgetragen, auf dem Programm. Konzerte großen Stils brachten noch das (50jährige) Jubiläum des Orchesters, in dem Möckel das Brahmssche Klavierkonzert B dur, Havemann das Dvoráksche Geigenkonzert spielte, und zum Schluß großartig das „Heldenleben" von Strauß (unter Pfitzner) erklang, ferner eine *Massenet*-Gedenkfeier, die besser auf der Bühne stattgefunden hätte; *Jan Ehrhard* trug das Klavierkonzert vor. — In der Wilhelmerkirche brachte Münch drei Bach-Kantaten zu Gehör, mit Frl. Leydhecker und Schuster, H. Hofmüller und Gleß als Solisten. Ein anderer Kirchenchor führte Händels „Messias" recht ansprechend auf (Soli u. a. Haas und Frau Altmann).

Reichlich waren die Genüsse an *Kammermusik*, durch das städtische Quartett (Grevesmühl), das als Novität ein nicht sonderlich originelles Klavierquintett von *Jongen* (Lüttich) vorführte, ferner die *Reger*-Serenade für Flöte *(Maingold)*, Geige und Bratsche, nebst dem Beethovenschen Vorbild, und einer Reihe Lieder (Fr. Altmann), weiterhin durch den *Tonkünstlerverein*. Dort hörte man die temperamentvolle Alice Ripper, und einen mäßigen Berliner Tenor *Sattler* mit mäßigen Liedern u. a. von *Ramrath* (der Besseres geschrieben hat!), und interessanteren von *Weismann*, sodann die Pariser Vereinigung für alte Instrumente, deren archaistische Literatur für einen ganzen Abend doch etwas ermüdet, das vortreffliche Rebner-Quartett u. a. mit einer gefälligen Neuheit von *Zemlinski*, und endlich das Pariser Capet-Quartett, mit Faurés Klavierquartett (Frl. Tagliaferro). Erwähnenswert sind die Konzerte der von *Frodl* geleiteten Vereine, „Männergesangverein" (Solisten: Frau Debogis, der Pariser Organist Bonnet, Ida Kuhl-Dahlmann u. a. mit Liedern von Heuser, und der Genfer Geiger Rey), Frauenchor (mit dem schönen Sopran der Frau v. Conta), und Orchesterverein, der sich in Schumanns „Frühlingssymphonie" ein etwas zu hohes Ziel gesteckt hatte; reizend waren hingegen einige französische, von Baußnern zierlich instrumentierte Volkslieder (Frau v. Conta). — In einem zweiten Orchesterverein (Philharmonie, Dirigent *Riff*) spielte die Pariser Pianistin Frl. Franquin Griegs Konzert, das Orchester Massenets Scènes pittoresques. In einem Orgelkonzert (Sängerhaus) zeigte der hiesige Organist *Rupp* seine künstlerische Höhe. Zu einem Weihnachtsmysterium hatte *H. Goguel* von hier eine Musik geschrieben, die wenig Weihnachtliches, aber viel Uebelklingendes enthielt.

Solistenkonzerte gaben Elly Ney mit ihrem Gatten v. Hoogstraaten (u. a. *Regers* unerfreuliche Fis dur-Sonate), der zu stark nur auf Technik reisende Lambrino (von Interesse war eine Sonate von *Scriabine*), Hermann Gura mit seiner Gattin (Gesang) — Duette von Ritter und humoristisch sein sollende Lieder von *Mikorey* —, und Yvette Guilbert, deren Vortragskunst unter ihrem wenig schönen Gesang nur leidet, von hiesigen H. v. Manoff mit seiner Gattin (siehe oben, Dichterliebe, Brahms' Händel-Variationen usw.), H. Stennebrüggen (Klavier) und Prins (Geige), u. a. mit einer fürchterlichen Sonate von Lekeu.

**Dr. Gustav Altmann.**

# Aus dem Münchner Konzertsaal.

EIN Ereignis besonderer Art bildete die Uraufführung von *Kloses* „Festgesang Neros" (nach Viktor Hugo für Tenorsolo, Chor, großes Orchester und Orgel) in einem Konzert des Lehrergesangvereins. Klose ist kein Vielschreiber, aber was er zu geben hat, ist bedeutend; bedeutend durch die inspirative Kraft, die in seiner meisterlichen Arbeit lebt, bedeutend durch den großzügigen, imposanten Stil, den er von seinen großen Vorgängern übernommen und weiter ausgebaut hat. Diese Tatsachen sind auch bei dem Festgesang von so starker Beweiskraft, daß sie die Bedenken weit über-

wiegen, die man etwa sonst machen könnte. Der Text, der von Christenverfolgungen, zäsarischem Wahnsinn und dem Brande Roms handelt, ist, selbständig betrachtet, ein bombastisches Effektstück par excellence, und darüber, daß Klose dem Chorbild, wie er es gezeichnet, einen protestantischen Choral einverleibt, kann man sich auch wundern. Aber was hat das alles zu bedeuten, wenn man es an der Gestaltung mißt, mit der hier alle Wirkungen instrumentaler chorischer Toncharakteristik ausgenützt sind? Mag der „Festgesang“ auch in gewissem Sinn eine Gelegenheitskomposition sein und nichts wesentlich Neues vom Schöpfer der „Ilsebill“ künden: Sein edles Profil drückt sich doch darin aus, denn die äußeren Wirkungen sind nicht nur artistisch.

*Karl Bleyle* hat einige Dichtungen aus Nietzsches „Zarathustra“ unter dem Titel „Lernt lachen“ für Alt- und Baritonsolo, Chor und großes Orchester mit Glück und Geschick vertont, Schönes, Stimmungsreiches und Gewandtes gegeben. Freilich behauptete Klose neben ihm den Sieg und „Wanderers Sturmlied“, ein sechsstimmiger Chor des jungen *Richard Strauß*, fiel im gleichen Konzert als ein verblaßtes, wenn auch vornehm empfundenes Stück etwas ab. Seine Erstaufführung hatte auch bereits vor etwa zwei Jahrzehnten unter *Porges* stattgefunden. — Von besonderem Interesse sind zurzeit die von *Bruno Walter*, dem neuen Generalmusikdirektor, geleiteten „Akademiekonzerte“. Die Urteile über seine Fähigkeiten als Dirigent sind nach wie vor sehr verschieden. Einen günstigen Eindruck erweckte seine glänzende Wiedergabe der „phantastischen Symphonie“ von Berlioz, wogegen man bei Beethoven, Wagner, Hugo Wolfs „Penthesilea“ und Brahmsens Zweiter Symphonie den zusammenfassenden schöpferischen Zug vermißte, so gut auch die Leistungen des Orchesters im einzelnen waren. Eine temperamentvolle, wenn auch durchaus nicht verinnerlichte Gabe bot *H. Wetzler* mit dem „Zarathustra“ von Strauß. Ueber die Tätigkeit *Ferdinand Löwes* brauche ich heute Neues nicht anzuführen. Obgleich das „Konzertvereinsorchester“ durchaus nicht in allem auf der Höhe steht, vermag ihm sein Meister doch das denkbar Höchste abzugewinnen. Von den Novitäten, die er aufführte, verdient *Wilhelm Maukes* Tondichtung „Sursum corda“ besonderer Erwähnung. Es ist ein ernst gedachtes, von persönlichem Erleben zeugendes Stück, das freilich in seiner Durchführung nicht allen Ansprüchen voll gerecht wurde. *Gabrilowitsch* führte *Glières* reizvolle „Sirenen“ auf und erntete als Pianist die höchsten Triumphe, denen nur die d'Alberts an die Seite zu stellen waren. Von Klavierspielern verdienten *Jan Sickesz, Emil Frey, Ignaz Tiegermann* Beachtung, von Geigern *Telmányi*, der Schüler Hubays. Im Grunde ist München zurzeit nicht gerade reich an prägnanten Neuerscheinungen, auch nicht auf dem kompositionellen Gebiet, auf dem freilich Künstler wie z. B. *August Reuß* mit seiner Violinsonate op. 26 oder seinem neuen Klaviertrio op. 30 sich wie stets bewähren.

Die „Konzertgesellschaft für Chorgesang“ und ihr tatkräftiger Leiter, Professor *Eberhard Schwickerath*, haben sich mit der Aufführung von *Frederick Delius'* „Messe des Lebens“, nach Worten aus Nietzsches „Also sprach Zarathustra“, ein unstreitiges Verdienst um das Münchner, ja um das allgemeine Musikleben in Deutschland erworben. Denn das Werk ist zweifellos bedeutend und der Erkenntnis seiner Bedeutung wird nichts im Wege stehen können, wenn man die Werte, die bei ihm wirklich hervortreten, einmal betont. Delius ist weniger gestaltender Plastiker im herkömmlichen Sinn als Stimmungsmusiker, seine Größe beruht weniger auf der spezifisch rhythmischen Eindringlichkeit seiner Motive als auf ihrer harmonisch-instrumentalen Ausdrucksfähigkeit und Anpassungsfähigkeit. Wer ihm den Mangel an Gegensätzen, an dramatisch konzentrierter Linienführung vorwerfen wollte, der hätte seine Absicht schlecht verstanden. Die Stimmungsbereiche, aus denen Delius seine Bilder schöpft, sind ausschließlich in den Landen der reinen Lyrik zu finden, und zwar der Naturlyrik, die freilich von einer aparten Exotik des Empfindens so beseelt ist, daß sie nur als Gefühlsmusik zu verstehen ist und nicht etwa illustrativ. Die Farben, die Delius auf seiner Klangpalette hat, gemahnen an die üppigen, traumschweren Sommertage und -nächte tropischer Zonen, wie sie Nietzsches Dichtungen feiern. Nicht zufälligerweise hat der Instinkt den Komponisten bei seiner „Messe“ auf die Worte des weisen Zarathustra gelenkt. Sie geben die Anhalts- und Stützpunkte der Musik, sie steigern die Stimmungsfähigkeit des Ganzen, gleichwie die vokalen Tonfarben mit den instrumentalen vereint einen ungleich höheren Zauber der Belichtungen aufweisen als der Einzelteil für sich. Insofern ist Musik und Wort oftmals organisch miteinander verbunden, womit freilich durchaus nicht gesagt ist, daß Delius auch die Tiefe erschlösse, in die Straußens „Zarathustra“ hinabführt, und in der sich Musik und Philosophie finden. Delius bleibt immer zurückhaltend gesinnt, er wahrt das Artistische in einem vornehmsten, aristokratischen Sinn, der auch eine Scheu trägt vor stark unmittelbaren Aeußerungen explosiver Willensimpulse und der niemals eine Trivialität schreiben wird, weil er sie nicht empfinden kann. Selbst über der Wucht der achtstimmigen Chöre, mit denen die beiden Teile des Werkes eingeleitet werden, liegt ein Hauch jenes Duftes, jener vielfach gebrochenen und doch in sattestem Glanze leuchtenden Koloristik, die für Delius charakteristisch ist. Der Einfluß der französischen Kultur ist bei ihm der stärkste gewesen, so sehr er in seinem Empfinden deutsch ist. Die persönliche Note bleibt überall bemerkbar, wenn sie auch nicht der äußerlichen Originalität gleich steht, die ängstlich jedem Anklang aus dem Wege geht. Für die Singstimmen schreibt Delius nicht dankbar, als Klangpoet gehört er aber zu den Seltensten unserer Zeit. Die Aufführung zeugte von dem hohen Streben der Konzertgesellschaft, der Gediegenheit, Sicherheit und schier vollkommenen Musikalität, die ihr zu eigen geworden, seitdem Schwickerath, der bewährte Chormeister, an leitender Stelle seines Amtes waltet. Den letzten Rest dichterischer Erfüllung, die letzte Verbindung von Kunst und Leben erbrachte er freilich nicht, und das mitwirkende Konzertvereinsorchester trat öfter im Ausdruck zurück. Um so mehr waren die Solisten anzuerkennen, die Damen *Lauprecht van Lammen, v. Kraus-Osborne* und die Herren *Felix v. Kraus* und Dr. *Römer*. **Willi Gloeckner.**




**Chemnitz.** Kirchenmusikdirektor *Stolz* hat bei einer großen Musikaufführung in der Lukaskirche neben dem Brahmsschen „Deutschen Requiem“ als Neuheit für Chemnitz eine Choralkantate für großes Orchester, Chor und Soli von *Ulrich Hildebrandt*, betitelt: „Die güld'ne Sonne“ herausgebracht. Aufgebaut auf der textlichen Grundlage des bekannten Kirchenliedes von Paul Gerhardt mit einer ergänzenden Zudichtung von H. Leonhardt, erwies sich das Werk als gut ansprechend und Interesse weckend. Die Hildebrandtsche Musik folgt der Vorlage getreulich, spinnt sie geschickt aus und ergänzt sie hier und da; sie ist allenthalben klangvoll und fließend, nur vielleicht nicht überall weihevoll genug, nicht immer tiefinnerlich. Das Orchester ist außerordentlich kundig behandelt. Solistisch treten in beiden Werken Fräulein *Louise Pöschmann* von hier und *Helge Lindberg* aus Stuttgart hervor. Die Sängerin ist schon vor einigen Jahren als vielversprechendes Talent in der „N. M.-Z.“ erwähnt worden und hat die auf sie gesetzten Hoffnungen nicht getäuscht. Herr Lindberg gewann sich schnell Freunde durch herrliche Mittel, gesangstechnisches Können und gute Art des Vortrags. Der Kirchenchor, unter seinem Meister, behauptete seine anerkannte Stellung. *—h.*

**Königsberg.** Das neue Jahr war reich an Neu- und Uraufführungen. Der Musiklehrerinnenverein bescherte uns deren gleich drei; zunächst *Korngolds* Pantomime „Der Schneemann“ in einer musikalisch wie szenisch wohlgelungenen Wiedergabe. Die verschiedenartigsten Einflüsse lassen sich in der Musik dieses harmlos-raffinierten Werkes nachweisen: R. Strauß, Puccini, Lehár — und doch erscheint der Komponist, mag auch die Instrumentation des „Schneemanns“ nicht ganz sein geistiges Eigentum sein, als Eigener. — Am selben Abend gelangte neben der tragischen Ouvertüre von Wetz, die es übrigens trotz des Titels an bezwingender Gestaltungskraft vermissen ließ, Mozarts „Schauspieldirektor“ in einer neuen, die Geschmacklosigkeiten der alten Schneiderschen Bearbeitung vermeidenden, Umgestaltung und Ueberarbeitung von Dr. L. Kamienski zur Aufführung. — Paul Hölzer dirigierte diese drei Werke und ersetzte durch Enthusiasmus, was ihm an Routine fehlte. Das Gegenteil ist von dem Leiter unserer Symphoniekonzerte Prof. *Brode* zu sagen. Enthusiasmus fehlte oft seiner Rhapsodie „Briggfair“ von *Delius* und der viersätzigen Symphonie f moll von *August von Klenau*. Klenaus Werk wird von großem künstlerischen Ernst getragen, zeigt titanenhafte Anläufe, gewaltige Steigerungen, daneben stört aber — namentlich in den Durchführungsteilen — viel Alltägliches, die Instrumentation nähert sich oft der Grobschmiedarbeit. Delius' Rhapsodie stand Dirigent wie Publikum mit derselben lächelnden Verständnislosigkeit gegenüber. — Der einzige Vertreter des musikalischen Fortschritts in Königsberg, *Paul Scheinpflug*, brachte mit dem „Musikverein“ des Ostpreußen *Heinz Thießen* zweisätzige Symphonie C dur zum erstenmal heraus, ein Werk voll heißen Strebens und grüblerischen Ringens, das, grundverschieden von der Symphonie Klenaus seine Herkunft von R. Strauß nicht verleugnet, aber trotz Strauß verheißungsvoll genug bleibt, um hohe Erwartungen zu erwecken. — Ueber die Aufführung von Straußens „Ariadne auf Naxos“ ist zu berichten, daß sie mit großem Erfolge von statten ging, einem Erfolge, den ich aber mehr den (hier noch übrig bleibenden) Schönheiten des Werkes selbst, als der vom Original erheblich abweichenden, verkürzenden Bearbeitung Stuhlfelds zuschreiben möchte. *Dr. E. Kroll.*

## Neuaufführungen und Notizen.

— Wie aus Straßburg gemeldet wird, hat *Hans Pfitzner* kürzlich in München geweilt, um mit der Hofoper Verhandlungen wegen der Aufführung seines „Armen Heinrich“ zu pflegen. Damit ist der erste Schritt zur völligen Aussöhnung Pfitzners mit der Hofoper getan, die infolge seines Zerwürfnisses mit Mottl und Speidel sämtliche Verbindungen mit ihm abgebrochen hatte.

— Ein musikalisches Lustspiel, „Der Liebeskrug“ von Dr. Rudolf Eckardt, Musik von *Ewald Giehl*, hat im Dortmunder Stadttheater die Uraufführung erlebt. Der Text behandelt in Reimen eine ländliche Idylle nach einer Novelle von Heinrich Zschokke, die bereits Kleist im „Zerbrochenen Krug“ behandelt hat.

— „Jung-Joseph“, eine Oper nach Peter Roseggers Skizze von dem Magdeburger Komponisten *Fritz Müller*, hat im Magdeburger Stadttheater die Uraufführung erlebt.

— Im Stadttheater in Mülhausen hat die Uraufführung der dreiaktigen komischen Volksoper „Goldhansel“ des Holländers *Ch. Grelinger* stattgefunden. Dem Text liegt die Figur eines elsässischen Volkstyps, des launigen, verhätschelten, ewig unzufriedenen Großbauern zugrunde, wie sie der elsässische Dialektschriftsteller Bastian in seinem „Hans im Schnurkeloch“ der traditionellen Ueberlieferung getreu behandelt hat.

— Im Bunzlauer Stadttheater ist die volkstümliche Oper „Das Volk steht auf“ von *Max Boettger* (Bunzlau) zum ersten Male aufgeführt worden.

— In der Wiener Hofoper hat *Franz Schrekers* Oper „Das Spielwerk und die Prinzessin“ die Uraufführung erlebt. (Im Zuschauerraum kam es zu minutenlangen Kämpfen zwischen Applaudierenden und Zischern. Die Erregung gegen Gregor soll bei der Demonstration mitspielen.) — Gleichzeitig ist das Werk im Opernhaus zu Frankfurt a. M. aufgeführt worden.

— „Frau Holde“, ein deutsches Märchen mit Musik von *E. Komauer*, hat in Klagenfurt die Uraufführung erlebt. (Bericht folgt.)

— Ueber die große Opernsaison in Coventgarden zu London, die am 21. April beginnt, sei folgendes mitgeteilt: Zu Richard Wagners hundertstem Geburtstag wird Nikisch zwei vollständige Zyklen des „Ring“ ohne jede Kürzung leiten. Auf dem Programm stehen weiter: „Der Fliegende Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und „Tristan“. Doch fehlen die „Meistersinger“. Gegeben werden weiter: Humperdincks „Königskinder“, Waltershausens „Oberst Chabert“ und Charpentiers „Julien“ (ein Seitenstück zur „Louise“). Für Saint-Saëns wird ein besonderes Festprogramm ausgeführt aus Anlaß seines Jubiläums. „Romeo et Juliette“, „Louise“, „Faust“, „Pelléas et Mélisande“, „Samson et Dalila“, „Carmen“, weiter Verdi, Puccini, Mascagni und Leoncavallo ergänzen die deutschen Opern. Als Hauptanziehungskraft erwartet man Caruso. Neben Nikisch werden noch Campanini, Drach, Panizza, Percy Pitt und Rottenberg dirigieren. Das Große Opernsyndikat von Coventgarden kündigt den „Parsifal“ für das Frühjahr 1914 an. Mit dem Boykott deutscher Musik in Coventgarden ist's aus!

— Musikfreunde in Los Angeles haben 10000 Dollars (40000 M.) aufgebracht, die für die Komposition einer Oper mit amerikanischem Sujet bestimmt ist und welche während der Panama-Pacific-Weltausstellung aufgeführt werden soll. Es ist das die größte Summe, die jemals für ein Preisausschreiben für eine Oper ausgesetzt worden ist. Leider tut's die Summe nicht allein!

— Das erste Theater in Italienisch-Tripolis, ein Bau in maurischem Stil, ist mit einer Aufführung von *Lehárs „Eva“* eingeweiht worden. Kulturbringer!

*

— *Arnold Schönbergs* „Gurrelieder“ sollen am 27. Mai in Berlin durch das auf etwa 150 Mann verstärkte Philharmonische Orchester und einen etwa 500 Köpfe zählenden Chor unter Leitung des Komponisten aufgeführt werden.

— Nach neuester Festsetzung findet der Gesangwettstreit um den *Wanderpreis des Kaisers* an drei Tagen zwischen dem 4.—8. Mai in Frankfurt a. M. statt. Der zu diesem Zweck komponierte Preischor ist den beteiligten Gesangvereinen aufgegeben worden. (Wie aus Köln gemeldet wird, hat die frühe Festsetzung des Termins unter den Gesangvereinen nicht geringe Ueberraschung hervorgerufen, da nunmehr zur Einstudierung des aufgegebenen Chors gerade noch sieben Wochen verbleiben, während in einem früheren Zirkular der Kommission von einem Zehnwochenchor gesprochen wurde.)

— Im Musiksalon *Bertrand Roth* in Dresden hat in der 169. Aufführung zeitgenössischer Tonwerke eine Suite im alten Stil für Klavier (h moll) von *Willy Renner* die Uraufführung erlebt.

— Die Robert-Franz-Singakademie zu Halle a. S. plant zur 100. Wiederkehr des Geburtstages von *Robert Franz*, der von 1842—1867 an der Spitze des Chorinstitutes als Dirigent gewirkt hat, eine ungewöhnliche Ehrung des Meisters. Ein zweitägiges Musikfest soll stattfinden. Am ersten Tage soll Franz als Bearbeiter mit Händels „Messias“ zu Worte kommen, am zweiten Tage sollen Originalkompositionen (u. a. der 117. Psalm für zwei Chöre a cappella, das Kyrie für a cappella-Chor, Klavierlieder) zur Aufführung gebracht werden. Die musikalische Leitung liegt in den Händen von Königl. Musikdirektor *Alfred Rahlwes*. *Kl.*

— In Fulda hat zum Gedächtnis von *Verdis* 100. Geburtstag der Oratorienverein „Cäcilia“ als geistliches Volkskonzert des Komponisten „Messa da Requiem“ unter Leitung des Königl. Musikdirektors Leber herausgebracht. Solistisch tätig war das Dresdner Soloquartett.

— Am 6. April findet in Iserlohn unter Leitung des Musikdirektors *Franz Hanemann d. J.* ein Gernsheim-Musikfest statt. Eine derartig großzügige Veranstaltung unter Mitwirkung vorzüglicher Solisten und eines so umfangreichen Orchesters wie das Hagener Orchester (60 Künstler), ist in Iserlohn noch vollständig neu.

— Eine *Max Schillings-Feier* größeren Stils hat in Nordhausen der städtische Kapellmeister *Gustav Müller* als Schluß seiner Philharmonischen Konzerte im Zyklus zeitgenössischer Meister veranstaltet. Schillings stand selbst am Pulte, und man fühlte, wie durch seine imponierende Persönlichkeit Begeisterung und künstlerisches Empfinden auf das Orchester übertragen wurde. Auf dem Programm standen: Das Vorspiel zur Oper „Ingwelde“, das Vorspiel zu „Pfeifertag“, das „Hexenlied“ und das „Erntefest aus Moloch“, sowie vier Lieder von Schillings, die Frau Erna Müller-Baldus mit Wärme und künstlerischem Empfinden sang. Fredy Wiener rezitierte mit Geschick das Hexenlied. Es war eine Begeisterung für den Komponisten, wie sie hier selten beobachtet wird. —n.

— Unter Leitung von Kapellmeister *Burkard* ist eine ungedruckte Symphonie von Haydn, die in der fürstlichen Bibliothek gefunden worden ist, in *Donaueschingen* aufgeführt worden.

— Zu Plauen i. V. ist in der Lutherkirche von Kantor *Hammerschmied* u. a. eine Kantate von Joh. Ernst Bach (1722—77 vergl. Spitta: Bach I, S. 848) nach der Handschrift aufgeführt worden: „Kein Stündlein geht dahin.“ In Melodik und Harmonik der Arien und Rezitative der altthüringischen Art der Bache, Stölzels u. a. verwandt, neigt sie sich in der Homophonie der Chöre mehr dem Stile C. P. E. Bachs zu. Der Choralchor No. 1, Rezitativ mit Choral No. 2, Altarie, die geniale Baßarie No. 5 und Sopranarie No. 7 verdienen bei einer Auswahl aus der Kantatenmusik vor Seb. Bach berücksichtigt zu werden und seien zur Aufführung (auch bei bescheidenen Chormitteln) empfohlen. Dr. *Martin Falck.*

— Ein Steffi Geyer gewidmetes Violinkonzert, von dem talentvollen Schweizer *Othmar Schoeck* komponiert, ist jetzt im Druck erschienen.

— Am 10. April sollen im großen Musikvereinssaal in Wien Szenen aus der Oper „Ariadne auf Naxos“ von *Richard Strauß* in der Besetzung der ersten Vorstellung an der Berliner Hofoper aufgeführt werden. Der Abend findet zugunsten des unter dem Protektorat der Gemahlin des deutschen Botschafters stehenden Erzieherinnenheims in Wien statt. Rich. Strauß als Komponist eines Wohltätigkeitskonzerts! Das ist neu und sagt mehr als manche Kritik. Und „Ariadne“ im Konzertsaal ist auch interessant.

— Das *XIV. Schweizerische Tonkünstlerfest* wird am 14. und 15. Juni in St. Gallen mit folgendem Programm abgehalten: Chor- und Orchesterkonzert: „Totenzug“ für Chor und Orchester von Carl Vogler (Baden); Konzert für Violine und Orchester von Herm. v. Glenk (Stuttgart); „Bergpsalm“ für Chor und Orchester von Hans Lavater (Zürich); Symphonische Fantasie für Orchester von Rob. Denzler (Luzern); Lieder mit Orchester von Carl Ehrenberg (Lausanne); Lieder mit Orchester von Ernest Ansermet (Montreux); „Walpurgisnacht“ für Chor und Orchester von Hermann Suter (Basel); Suite für Orchester von F. Martin (Genf); Konzert für Klavier und Orchester von B. Stavenhagen (Genf); Symphonie (I. Satz) von H. Gagnebin (Paris); Lieder mit Orchester von E. Jaques-Dalcroze (Dresden) und Vierte Symphonie von Hans Huber (Basel). Erstes Kammermusikkonzert: Sonate für Klavier und Violine von Paul Miche; Lieder von Veith (München); Klavierstücke von José Berr (Zürich); Klavierstücke von Rud. Ganz (Berlin); Klavierstücke von Emil Blanchet (Lausanne); Lieder von Rud. Müller (Winterthur); Lieder von Fritz Karmin (Genf); Streichquartett von Ottomar Schoeck (Zürich); Halbchorlieder a cappella von Louis Piantoni (Genf); Klavierstücke von Adolphe Veuve (Neuenburg); Gesänge für Halbchor a cappella von Ernst Graf (Bern); Klavierstücke von Sam. Sulzberger (Zürich); Lieder für eine Singstimme mit Klavier von Gustav Haug (St. Gallen); Streichquartett von K. H. David (Basel).

— Vom 18. bis 21. Mai soll in Vevey eine *Saint-Saëns-Feier* abgehalten werden, deren Programme auch einige Werke von Paderewski und G. Doret aufweisen. Doret hat die Leitung des Orchesters übernommen.

— Auf Einladung des in Paris tagenden Internationalen Kongresses für körperliche Erziehung wird *Jaques-Dalcroze* dort Vorführungen der Rhythmischen Gymnastik mit Hellerauer und Genfer Schülern veranstalten.




— *Nochmals: Schule und Musik.* Mein in dieser Zeitschrift veröffentlichter Aufsatz hat mir private Zustimmungen und eine öffentliche Antwort eingetragen; der Verfasser dieser ist Herr Prof. *Zeller* in Ulm, der den von Herrn *A. Halm* gegebenen theoretischen Unterricht seinerzeit beim Ulmer Magistrat beantragt und durchgesetzt hat. Ich habe mit Vergnügen von seinen Ausführungen in dieser Zeitschrift (1913, Heft 10, S. 190f.) Kenntnis genommen, werde aber durch sie nicht veranlaßt, auch nur ein Jota meiner eigenen zurückzunehmen. Mit Verlaub: es kommt, so sehr mich das Interesse Herrn Zellers an der ganzen Frage freut, gar nicht darauf an, was von den Ausführungen Herrn Halms an und in ihm haften geblieben ist. Viel wesentlicher, ja allein ausschlaggebend ist das, was die Schüler durch den Lehrer lernen und gelernt haben. Die von mir hervorgehobenen Sätze schafft Herrn Zellers Antwort nicht aus der Welt. Auch bleibe ich dabei: es ist Aufgabe der Fachschule, Fachunterricht zu erteilen, die Schule sollte die Betrachtung der künstlerischen Erscheinungen in die Schilderung des Kulturganzen einbeziehen. Freilich nicht nur theoretisch, sie soll die Vorträge durch Beispiele beleben. Einen wesentlichen Punkt hat mir die Redaktion der „N. M.-Ztg." vorweggenommen: durch Vorträge der geschilderten Art wird allzuhäufig statt eines ernsten Verständnisses ein übles Halbwissen erzielt, das mit aufgeschnappten Brocken hausiert und das leider allzubekannte aufdringliche Wesen zur Schau trägt. Nach meiner festen Ueberzeugung wird die allgemeine Schule nie der Ort werden, an dem die Technik der Kunst gelehrt, ihr volles Verständnis erschlossen werden kann. Vorbereitung, Einführung sei ihre Aufgabe auch auf dem Gebiete des Kunstunterrichtes, Schärfung des Gefühles dafür, daß die Kunst ein wesentlicher Kulturfaktor ist. Prof. Dr. *Wilibald Nagel.*

— *Künstler contra Kritiker.* Der Dichter *Emil Ludwig*, der ein Werk über Richard Wagner veröffentlicht hat, hat sich veranlaßt gesehen, gegen den Kritiker der „Täglichen Rundschau", *Willy Pastor*, die Beleidigungsklage anzustrengen wegen einer Kritik über dieses Buch. Wie es heißt, soll der Beleidigungsklage eine von Pastor abgelehnte Forderung vorausgegangen sein. Die Kritik Pastors war sehr scharf und beschäftigte sich an einigen Stellen mehr mit dem Menschen als dem Schriftsteller Emil Ludwig. — Obgleich der Weg zum Kadi kaum der rechte ist in solchen Streitfragen, kann man es verstehen, wenn einem Autor die Galle überläuft bei der Art, wie unsere „Wagnerianer" (es gibt immer noch welche!) über Andersgläubige zu Gericht zu sitzen pflegen. Sehr gut spricht *Leopold Schmidt* im „Berliner Tageblatt" zur Sache: Das Buch selbst ist nicht so bemerkenswert wie der Umstand, daß es erscheinen konnte. Seit langem fehlte es nicht an Anzeichen dafür, daß eine Reaktion gegen die Zumutungen des Wagnertums an Boden gewann, eine Gegenströmung, an der im letzten Grunde die „Wagnerianer" selbst die Schuld tragen. Ihr Weihrauch duftete von jeher übel; die Vergewaltigung des Urteils, mit der sie ihren Meister in den Mittelpunkt der gesamten Kulturbewegung setzen wollten, forderte notgedrungen zum Widerspruch heraus. Das Ludwigsche Buch ist eine der Antworten auf die Verkündigung des Wagner-Dogmas. — Bemerkenswert ist, daß für Ludwigs Buch Reklame gemacht wurde, ehe es jemand kannte! Der Fall Pastor hat sein Uebriges dazu getan!

— *Städtische Musikpflege.* Die Stadt *Halle a. S.* hat die Subvention für das Theaterorchester, das als ein Unternehmen des jetzigen Pächters, Geh. Hofrat *Max Richards*, anzusehen ist, von 10000 M. auf 18500 M. erhöht. Die Erhöhung erfolgte auf eine Petition der Orchestermusiker um pekuniäre Besserstellung. Es kann nun an einem monatlichen Mindestsatz von 135 M. festgehalten werden, was gegen früher einen Fortschritt bedeutet. Das Stadttheater-Orchester wird jetzt übrigens von nahezu allen hiesigen großen Chorvereinigungen für die Aufführungen herangezogen und wurde verschiedentlich auch schon auswärts (wie z. B. in Eisleben, Weißenfels, Leipzig, Naumburg) verlangt. *Kl.*

— *Beethoveniana.* Ueber unbekannte Nummern aus einer Beethoven-Partitur berichten die Zeitungen aus *Wien*: Das Königl. Opernhaus in Budapest will einen Zyklus klassischer Opern aufführen und im Rahmen dieser Veranstaltung auch Beethovens Ballett „Prometheus" bringen. Bei Durchsicht der Originalpartitur, die sich in der Wiener Hofbibliothek befindet, entdeckte man, daß das Ballett drei Nummern hat, die in keiner anderen Partitur enthalten sind. Da das vergilbte und nicht mehr ganz intakte Manuskript aus der Hofbibliothek nicht verliehen werden kann, schickt die Budapester Oper einen Kopisten nach Wien, um die betreffenden Stellen abschreiben zu lassen.

— *Eine entdeckte Chopin-Komposition.* Dem Komitee für das Chopin-Denkmal in Warschau ist vom Grafen Scheremetjew in Petersburg ein Klavierstück von Chopin überwiesen worden, das er im Jahre 1843 der Gräfin Anna Scheremetjew als „Feuille d'album" ins Stammbuch geschrieben hatte. Vor einigen Jahren fand der Sohn der Gräfin diese wertvolle Tondichtung im Archiv und ließ einige Exemplare für die Familienmitglieder drucken. Im übrigen blieb aber das musikalische Albumblatt völlig unbekannt. Jetzt hat das obengenannte Denkmalkomitee das Manuskript Chopins dem Moskauer Musikverlag P. Jurgenson gesandt, der es zum Besten des Chopin-Denkmals herausgeben wird. *ny.*

— *Soziales.* „*Der deutsche Orchesterbund*" hat in Mainz eine größere Versammlung abgehalten, die sich mit internen und sozialen Angelegenheiten seiner Mitglieder befaßte. An der Versammlung nahmen u. a. Oberbürgermeister Dr. Göttelmann, Bürgermeisterbeigeordneter Kommerzienrat Haffner, der Vorsitzende der Handelskammer Kommerzienrat Dr. Bamberger, teil. Nach einer Begrüßung durch den Vorsitzenden des Orchesterbundes Dietrich (Darmstadt) und nach Besprechung interner Angelegenheiten hielt Dr. Ph. Loewenfeld (München) einen längeren Vortrag über die soziale Lage der Orchestermitglieder. U. a. erinnerte er daran, daß die Gründung einer Zentrale, einer Musikkammer, zu Pfingsten erfolgen werde. Er erwähnte auch, daß das Mainzer städtische Orchester eine städtische Pensionsversicherung habe, die in Deutschland einzig dastehe.

— *Denkmalpflege.* In Lüttich beabsichtigt man das Geburtshaus des Opernkomponisten Grétry (1741—1813), dessen Todestag sich zum hundertstenmal jährt, in ein seinem Andenken gewidmetes Museum umzuwandeln.

— *Preiserteilung.* Aus *Mailand* wird berichtet: Für den vom Verleger *Sonzogno* veranstalteten Opernwettbewerb waren dies Jahr nicht weniger als 54 Werke eingereicht worden, aber nur eine einzige Oper, „Juana", von *Arrigo Pedrollo*, einem bisher unbekannten Musiker aus Mailand, ist der Aufführung für wert befunden worden.

* * *

## Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Dem Berliner Komponisten und Schriftsteller *Translateur* ist vom König von Württemberg das Ritterkreuz des Friedrichsordens verliehen worden. — Der Fürst zur Lippe hat dem Königl. Musikdirektor *Karl Hallwachs* das Ritterkreuz des Fürstlich Lippischen Hausordens verliehen.

— Generalmusikdirektor Dr. *Richard Strauß* ist von der Königl. Intendanz in Berlin für weitere zwei Jahre für die Berliner Hofoper verpflichtet worden. — So lautet die offizielle nüchterne Notiz.

— Zum ersten Kapellmeister des Stadttheaters *Halle a. S.* ist Dr. *Szendrei*, zurzeit an der Hamburger Oper, unter einer großen Anzahl von Bewerbern, gewählt worden. Der Künstler, dem von seiner Tätigkeit in Brünn, Leipzig, Boston und Hamburg her ein ausgezeichneter Ruf vorausgeht, tritt mit Beginn der neuen Spielzeit (Herbst 1913) sein Amt an und wird hier außer der großen Oper auch die Symphoniekonzerte des Stadttheater-Orchesters zu leiten haben. *Kl.*

— Aus *Baden-Baden* wird berichtet: Für den aus dem städtischen Orchester ausgeschiedenen Konzertmeister H. Laber ist der königl. Kammermusiker *Karl Aßmus*, zurzeit an der Königl. Hofoper in Wiesbaden, zum Konzertmeister am Kurorchester ernannt worden.

— Der Berliner Musiktheoretiker *Carl Robert Blum*, von dem ein harmonie-wissenschaftliches Werk kürzlich erschienen ist, ist von Prof. Kretzschmar eingeladen worden, im Musikhistorischen Seminar bei der Universität seine Theorien über „Das dreigeschlechtliche Tonsystem" zu entwickeln.

— Die „Vereinigung Wiener Musikreferenten" hat zum Präsidenten *Theodor Antrapp*, zum Vizepräsidenten J. B. Foerster, zum Schriftführer Paul Stauber und zum zweiten Schriftführer Dr. jur. Scheyer gewählt. — Eine Vereinigung von Musikreferenten täte in mancher anderen Stadt auch not.

— Der Fürstlich Schaumburg-Lippische Hofkapellmeister, Prof. *Richard Sahla* hat am 31. März sein 25jähriges Dienstjubiläum in Bückeburg gefeiert. Dem Jubilar, der während seiner Tätigkeit die Konzerte der Hofkapelle in der Musikwelt bekannt gemacht hat durch Aufführungen vorzüglicher Qualität von Meisterwerken aller Zeiten und Nationen, durch Uraufführungen, Musikfeste usw. wird vom Hofmarschallamt ein Festkonzert usw. veranstaltet.

— In *Wien* ist der Komponist der Puppenfee, Ballettmusikdirigent der Hofoper, *Joseph Bayer*, 61 Jahre alt, gestorben. Bayer war ein erfolgreicher Komponist. Das Ballett „Wiener Walzer", „Sonne und Erde", „Rouge et noire" und „Puppenfee" haben seinen Namen rasch populär gemacht. Für das Königl. Opernhaus in Berlin komponierte er die Musik zum Ballett „Deutsche Märsche", für das Königl. Hoftheater in Dresden „Der Kinder Weihnacht". Im Februar 1889 ging im Theater am Gärtnerplatz in München seine Operette „Der schöne Kaspar" in Szene.

## Neue Männerchöre mit Orchesterbegleitung.

Vor mir liegt ein größeres, 74 Seiten starkes Werk: „Heldenehren", Kantate von *Adolf Frey*, für Männer- und Knabenchor, Soli (Sopran und Bariton) und Orchester komponiert von *Hans Huber* (Gebr. Hug). Bei solchen größer angelegten Männerchorwerken liegt immer die Gefahr nahe, daß sie trotz eingestreuter Soli und Knabenstimmen auf die Dauer bei der etwas einseitigen Klangwirkung des Männerchors ermüden und den aufgewandten Apparat, die verwendete Mühe nicht lohnen. Selbstverständlich kann nur eine gute Aufführung darlegen, ob eine solche Befürchtung auch hier gerechtfertigt war, doch: exempla docent. Nun haben wir in Hans Huber einen Komponisten, der von vornherein die Garantie gibt, daß es sich um ein ernst zu nehmendes, technisch und gedanklich reifes Werk handeln muß, dem glücklicherweise auch moderne Elemente beigemischt sind — eine höchst notwendige Forderung an unser im allgemeinen noch in stark ausgefahrenen Geleisen sich bewegendes Männerchorwesen. Freilich will mich der geschickt zu musikalischer Bearbeitung disponierte Text nicht ganz befriedigen. Er behandelt einen geschichtlichen Stoff, den vor Gibraltar erfolgten Tod von König Alfons XI. im Jahre 1350, in gewandten, schwungvollen Worten, nur stelzen mir gewisse Ausdrücke zu sehr. Beispiele: „Den geharnischten Kriegsherrn reißt der barsche Tod", „im Gezisch schräg schwirrender Pfeile", „im Schauer der schütternden Streiche", „An die Fersen schnallet die stachligen Sporn" usw. Es ist eben die alte Geschichte mit dem Stabreim, einer Gefahr, der sogar ein Wagner nicht ganz entgangen ist. Aeußere Assonanz, äußerer Klangreiz vermögen eben nie für die fehlende Natürlichkeit der Sprache zu entschädigen. Es würde zu weit führen, wollte man auf die musikalische Behandlung im einzelnen eingehen. Vielleicht hätte der Sonnenaufgang noch mehr Farbe vertragen, doch bietet der Klavierauszug hierfür nicht genügende Gewähr. Sehr ansprechende Stellen sind z. B. S. 34 unten mit den interessanten Modulationen, S. 36 mit dem fehlenden Leitton, S. 49 bei Andante tranquillo. Originell ist das Maurenmotiv S. 50, glanzvoll der Höhepunkt Mitte von S. 45, poetisch wirkt der Knabenchor S. 57 bei „Und eure Ehre schimmert wie die Blüte der Maientrift". Selbstverständlich können nur Chöre, die über ein in jeder Hinsicht bildungsfähiges Material verfügen, sich an solche Aufgaben wagen.

Ein jüngerer Komponist, *Fritz Hayn*, hat sich das öfters vertonte Gedicht „Haralds Tod" von *Albert Sergel* (Verlag Berthold & Schwerdtner in Stuttgart) aufs neue als musikalischen Vorwurf gewählt. Schon die Wahl des zur männerchormäßigen Behandlung förmlich herausfordernden Balladenstoffs darf als glücklicher Griff bezeichnet werden. Der Komponist zeigt sich hierbei als geschmackvoller, der üblen „Liedertafelei" aus dem Wege gehender Musiker. Der Männerchorsatz ist dankbar und sanglich gehalten. Etwas Schwierigkeiten wird in puncto Reinheit die Stelle S. 6 „Ein Ruck, ein Krach" mit dem interessanten, charakteristisch wirkenden Querstand *fis—f* bereiten. Die Einleitung packt das Ganze gleich feurig an. Etwas hart wirkt namentlich auf dem Klavier (das Orchester verträgt so etwas schon besser) im ersten Takt der untersten Zeile das *ais* zu dem *a*-Tremolo der linken Hand. Charakteristisch gibt sich die Stelle „der Wogenrenner". Sehr sanglich ist das Baritonsolo geschrieben, gut ist das „hinunter zur bleichen Hel" ausgedrückt, klangschön und innig das Andante tranquillo. Gelungen ist ebenfalls die Schlußsteigerung. Der Anfang des 3/4-Takts erinnert allerdings stark an den Choral „Nun lob mein Seel den Herren". Das Chorwerk ist jedem gutbesetzten, strebsamen Verein warm zu empfehlen.

„Dem Unendlichen", Ode von *Fr. G. Klopstock*, für Männerchor, Sopran- (oder Tenor-) Solo, großes Orchester und Orgel (ad lib.), komponiert von *Gustav Haug*, op. 57 (Gebr. Hug). Klopstock hat es schon manchem Komponisten (der Schreiber dieses kann hier aus eigener Erfahrung sprechen) angetan. Was zu weitzügiger Behandlung anregt, ist der freie Schwung und die edle, nur gelegentlich etwas schwulstig sich gebende Sprache des Wiedererweckers echt deutschen Empfindens. G. Haugs Vertonung zeichnet sich besonders durch Klangschönheit aus, dies sowohl im Männerchorsatz wie in der Begleitung. Auf herbe Dissonanzen und chromatische Folgen verzichtet er. Feierliche, zu Herzen sprechende Töne findet er gleich zu Anfang und auch in der Weiterspinnung des Vorwurfs äußert er sich als ein dem Schönen zugewandter Musiker. Die Stimmbehandlung ist trefflich und weist einen Komponisten aus, der die dem Männerchor eigenen Klangwirkungen auszunützen weiß. Pathetisch wirkt die direkte Ausweichung von F- nach Es dur auf S. 10, letzter Takt, nur will mir die Stelle auf S. 9 (Takt 13) mit dem Nonenakkord, der zudem in dieser Einführung sich nicht gut anhört, nicht in die Ohren. Schwung hat besonders auch das Zwischenspiel auf S. 14 (mäßig rasch, energisch), Poesie atmet das Solo, das sich am Schluß zu mächtigem Aufschwung mit dem Chor in glücklicher Weise vereinigt. Nur Vereine, die über ein tonschön gebildetes, stark besetztes Material verfügen, mögen sich an diesen Vorwurf wagen. *K. Eichhorn (Stuttgart).*

## Lieder mit Klavierbegleitung.

**Hesdörfer:** *Schlummerlied für mittlere Stimme.* 1 M. (Verlag André, Frankfurt.) Innig, schlicht, so recht für die Familie. Nur schade, daß es am Schluß das Triviale streift und im Text, der auch vom selben Autor stammt, nicht vollwertig ist.

**Alfred Stern:** I. Vier Gedichte von Karl Hauptmann. II. drei von Hesse, III. je eines von Bierbaum, W. Schulz und Tscherkoff. à 1 M. bis 1.50 M. Für mittlere oder tiefe Stimme. (Verlag Lewy, München.) Stern ist ein neuzeitlicher, feiner Lyriker, befleißigt sich aber der Einfachheit und Volkstümlichkeit in der Melodiebildung. In der Gestaltung der Begleitung nimmt er sich Schubert zum Vorbild, wie die schlichten und ganz reizenden Lieder *„Traum"* und *„Spätsommerabend"* zeigen. Bei *„Klein Seelchen"* führt die Gleichmäßigkeit der über drei Seiten sich erstreckenden und durch einen langen Balken zusammengefaßten Achtelbegleitung zur Monotonie. Als Kenner moderner Wirkungsmittel zeigt sich Stern in dem feingliedrigen *„Traumfrühling"*, in dem feierlichen *„Letzten Wunsch"*. Eine originelle synkopische Betonungsverschiebung findet sich durchgängig in dem *„Alten Landstreicher"*, sie scheint eine humoristische Wirkung anzustreben und geht dem Sänger und Begleiter „wider den Strich". Das scherzhafte *„Tanzlied"* wird als heiterer Abschluß eines Programms schon wegen des fidelen Textes von Wilh. Schulz immer Beifall erzielen. Einige saloppe Uebergänge, welche ein feineres Ohr verletzen, finden sich im „Tanzlied" und *„Sommerabend"*, im letzteren auch eine unklare Abkürzung in der Oberstimme (Herüberziehung von einem Takt zum andern). Die Lieder sind auch mit gemischter Kammermusikbegleitung zu haben.

**H. van Eyken:** *6 Schubert-Lieder, zweistimmig,* „Litanei", „Frühlingsglaube", „Auf den Wassern", „Heidenröslein", „Nacht und Träume", „Du bist die Ruh". 3 M. n. (Leuckart.) Eine verdienst- und geschmackvolle Bearbeitung, die schnell und überall Anklang finden wird. No. 6: „Du bist die Ruh" wird am besten von einem Sopran und Bariton (Tenor) vorgetragen. In Württemberg sind die Duette schon jetzt weithin bekannt geworden durch die Schwestern Nieder.

**Karl Riese:** *6 Lieder* für mittlere Stimme mit Klavier à 60 Pf. bis 1.25 M. Verlag Volkmann, Weimar. Diese auf Texte von P. Wolf, Lenau, Dehmel und Knodt gesetzten Gesänge zeichnen sich durch sangliche, innige Melodie und wohlklingende, zum Teil selbständige Begleitungen aus. Sie sind teils treffliches Mittelgut, teils ragen sie in der Erfindung und im Stimmungsgehalt darüber hinaus. Da sie nicht schwer zu begleiten und für mittlere Stimme gesetzt sind, dürften sie im Haus und in einfacheren Konzerten viel Anklang finden. No. 6 „Weißt du noch" hat außer der Klavierbegleitung noch eine obligate Viola- oder Cellostimme; es ist sehr wirkungsvoll.

**H. Wolfarth,** op. 3: 3 *Lieder für hohe Frauenstimme:* 1. „Klosterlied" (80 Pf.), 2. „Rautendeleins Lied" und „Wiegenlied" (80 Pf.) Verlag Rothe, Leipzig. Die Lieder erscheinen unter dem Sammelnamen „Hausmusik", eignen sich dafür aber nur in der Melodie, welche einfach und etwas trocken ist; die Begleitungen sind kompliziert und für den Hausverstand zu künstlich, wenn auch technisch nicht schwer. Der junge Komponist glaubte damit offenbar dem Zug der Zeit schuldigen Tribut leisten zu müssen. *C. Knayer.*

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 13 bringt drei Bagatellen von *Emil Söchting.* Der bekannte Magdeburger Klavierpädagoge und Komponist stellt sich unserem Leserkreise mit diesen drei Stückchen für die (reifere) Jugend zum erstenmal vor. Instruktiver Wert ist ihnen neben Fluß und reizvoller Melodik zuzusprechen. Auch zum Vorspielen eignen sie sich gut. Wir glauben bei unseren Lesern Zustimmung dafür zu finden, daß wir Emil Söchting zum Mitarbeiter gewonnen haben.

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 22. März, Ausgabe dieses Heftes am 8. April, des nächsten Heftes am 17. April.**

## Dur und Moll

— *Vor hundert Jahren.* In der Wiener Allgemeinen musikalischen Zeitung vom März 1813 findet sich folgende Nachricht: Da die Zeitumstände zu ungünstig sind, um mein Oratorium „Das Jüngste Gericht“ durch den Stich bekannt zu geben, so biete ich allen Musikfreunden, Kapellen und Konzertgesellschaften, denen zur Aufführung dieses Werkes ein großes Personal zu Gebote steht, eine korrekte Abschrift der Partitur für den Preis von dreißig Dukaten (inklusive der Kopialgebühren) an. Doch behalte ich mir das Verkaufsrecht vor und es muß daher ein jeder Käufer einen Revers ausstellen, in welchem er verspricht, daß von seinem Exemplar keine Abschrift weiter gemacht und verbreitet werde.

Wien am 20. März 1813.

*Louis Spohr*

Kapellmeister und erster Orchester-Direktor des Theaters an der Wien.

In derselben Nummer der Allgemeinen musikalischen Zeitung findet man auch folgende Aufforderung: Der Unterzeichnete wünscht sobald als möglich in den Besitz eines guten Operntextes zu kommen, den er in Musik setzen und anständig honorieren will. Er fordert hiemit die Dichter Deutschlands, die sich dieser Arbeit unterziehen wollen, auf, ihre Manuskripte, nebst Bedingungen, baldigst einzusenden, indem er zugleich dafür steht, daß im Fall der Nichtbenützung das Manuskript ohne den mindesten Mißbrauch wieder dem Verfasser zugestellt werden wird.

Prag, den 12. März 1813.

*Carl Maria von Weber,*

Kapellmeister, Direktor der Oper der königl. böhm. ständ. Theater zu Prag.

## Briefkasten

**Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.**

**Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.**

**Organist S.** Hugo Riemann wohnt in Leipzig, Keilstr. 1.

**Z., Illings. (Schweden).** Vielleicht interessiert Sie das Buch über Geigenbau: „Die Geigen- und Lautenmacher, von Lütgendorff,“ das demnächst in neuer Auflage erscheint. (Preis ca. M. 35.—.)










## Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 20. März.)

**K. M. 1018.** Ihre lockeren Scherz- und Tanzklänge mögen in fröhlichen Kreisen gern gehört werden. Die Weisen dürften origineller sein. Geschicklichkeit im Chorsatz beweist das Lied „Der kleine Hans“.

**Fr. T—mann, L.** Ihre „Abendgedanken“ sind aus einem warmen Empfinden geflossen. Das zarte Harmoniegespinst steht dem Stück wohl an. Von den „Irrlichtern“ mag sich ein fingerfertiger Spieler, der im übrigen keine Ansprüche an den musikalischen Wert stellt, befriedigt fühlen.

**Schl. Egg.** Ein sehr bemerkenswerter Fortschritt, was sowohl die Satztechnik und den gefühlsmäßigen Ausdruck Ihrer Lieder betrifft. Dem Empfinden für die Zartheiten der modernen Lyrik wird meist auch Ihre Vertonungskunst gerecht. Modernes Kolorit zeigt auch Ihr Klavierstück. Besonderes Lob verdient die Sorgfalt in der Angabe der Vortragszeichen.

**A. Bgl., Pl.** So günstig jedesmal der Eindruck von Ihren Erzeugnissen ist, ein tieferes Interesse erregen sie nicht. Wir empfahlen Ihnen schon neulich eine etwas schwungkräftigere Darstellung Ihrer ‚Erfindungen. Wer so wie Sie den Satz beherrscht, sollte nicht mehr in Harmlosigkeiten (Menuett!) verfallen.

**F. K.** Zwei muntere, ansprechende Stücke. Bei weiterem Ueben wird sich endlich auch die persönliche Note zeigen.

**Th. D—sen.** Ihre melodischen Einfälle haben einen charmanten Charakter. Weitere Vorzüge liegen in dem lebendigen Wechsel der Harmonik und Rhythmik. Neigung zu Weitschweifigkeit gefährdet die Wirkung.





Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

# NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark.

1913 Heft 14

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.


Inhalt:



## Die Klaviersonaten von Joh. Brahms.

### Technisch-ästhetische Analysen.


Von Professor Dr. WILIBALD NAGEL.


Einleitung.

DER Erkenntnis, daß Brahms eine Macht in unserem Musikleben geworden ist, verschließen sich heute nur noch wenige Kreise. Die Zahl der Gegner wird im Laufe der Zeit, das darf man getrost prophezeien, immer geringer werden, denn Brahms' Wirkung auf die Oeffentlichkeit hat im Grunde genommen erst begonnen, sich aber als eine von Jahr zu Jahr wachsende erwiesen. Man weiß, wie sich seine Gegnerschaft zuerst zusammenfand. Das war in der Zeit seiner Anfangstätigkeit, als er seine ersten Werke und einiges von Beethoven öffentlich vortrug. Wie ein Fremdling erschien er damals unter den stürmenden und drängenden neudeutschen Kunstgenossen, denen das Ideal nicht wie ihm in wesentlichen Zügen in der Kunst der Vergangenheit lag. In wildem Verlangen, Neuland zu finden, waren sie ausgezogen, die Welt und ihren Glanz suchten sie, weniger vielleicht ihrer Kunst, als ihres großen Einflusses auf ihre Umgebung sicher.

Man kann sich kaum größere Gegensätze denken, als sie Liszt und Brahms um das Jahr 1852 boten. Um es mit einem Worte zu sagen: Liszts gewaltiges, genialisch vorantreibendes Wirken war von Aeußerlichkeiten nicht frei; hatte er auch mit der Tätigkeit des reisenden Virtuosen schon abgeschlossen, so blieb er doch der unvergleichliche Klavierspieler, der leuchtende, blendende Mittelpunkt, um den eine unzählbare Schar begeisterter Gefolgsleute sich, man darf sagen anbetend bewegte. Liszt war ein Weltmann feinster, umfassender Bildung, eine Natur auch, der das Geben ein Bedürfnis war, dazu ein wahrhaft ritterlicher Charakter und ein Mensch von so liebenswürdig-natürlicher Art, daß ihrem Zauber sich selten jemand zu entziehen vermochte. Und Brahms: ihn beherrschte damals ein fast ängstliches Naturburschentum, sobald er mit der Welt in Berührung kam; bewährte sich ihm ein Freund, dann vermochte er, der in äußerlich engem Leben bis dahin Erwachsene, wohl aufzutauen. Aber die große Welt ging ihm nicht ein, er hatte nie Sehnsucht nach ihr. Ein Schaffen, ein langsames Erstarken seiner Kräfte, fern vom Leben der Außenwelt, beseligte ihn. Liszt beglückte seine Hörer, sobald er zu spielen begann, ihm wuchsen die Schwingen um so kräftiger, je fester er im Glanze des Lebens Fuß faßte, Brahms, dem die Augen Aller folgten, seit Schumann ihn den Kunstgenossen vorgestellt hatte, empfand die Berührung mit der Oeffentlichkeit je länger je mehr als einen lähmenden Druck. Wir wissen aus seinem eigenen Munde, wie sehr es ihn anwiderte, sich als Klavierspieler zu betätigen: da wurden ja Eigenschaften von ihm verlangt, die er gar nicht besaß, vor allem ein Scheinwesen, das ihm ganz und gar nicht lag, die Fähigkeit, Kunstäußerungen zu dienen, die er verabscheute. Scheinwesen war es gewesen, durch das die Bravourspieler bei der großen Masse gesiegt hatten, jener Flitter und jene geistige Hohlheit, gegen die Schumann gekämpft hatte, um der Poesie der Kunst zu neuen Ehren zu verhelfen. Wohl stritt auch Liszt gegen das anmaßliche Blendwerk einer ebenso lächerlichen wie gleißenden Talmikunst, wohl war er selbst weit davon entfernt, Schein statt Wahrheit, Steine statt des Brotes echter Kunst zu geben: aber er hatte doch für den seinem innersten Wesenskerne Fernstehenden manches vom rechten Virtuosen an sich in seiner unfehlbaren, schlechtweg alles meisternden Technik. Und er war sich seines geradezu dämonisch zu nennenden Einflusses auf seine Umgebung bewußt. Das alles war bei Brahms so ganz anders, dessen äußere Art sich als eine starke Unsicherheit des Auftretens bezeichnen läßt. Auch noch zu der Zeit, als ihn sein guter Stern die für seine Lebensbahn entscheidenden Freunde Joachim, Dietrich, Schumann u. a. hatte finden lassen. Ihn hatte das Leben nicht in Kreise geführt, wie sie „le petit Litz“ in Paris umschwärmt hatten. In armseliger Jugend waren seine Tage verflossen, bis ihn tüchtige Lehrer in die Schule genommen und ihm hohe Ziele gewiesen hatten. Aber die graue Sorge war auch dann noch nicht von ihm gewichen; die häuslichen Verhältnisse hatten den Knaben gezwungen, mit dem Vater dem Brotverdienste nachzugehen. Und seine Neigung hätte ihn doch gerne dazu getrieben, zu sinnen und zu träumen, wie es in der Art seines niedersächsischen Stammes liegt. Scheu und versonnen war er in der Jugend. Aber wenn solchen Naturen ein starkes sittliches Fühlen innewohnt und sie Gelegenheit finden, ihre Kräfte zu erproben, wenn sie ein Ziel in leuchtender Ferne sehen, dann sprengen sie plötzlich die Fesseln, die sie an die Enge des Lebens binden, und mit elementarer Wucht brechen ungeahnte Mächte zum Lichte durch. Ganz von selbst wird man an Beethoven erinnert, an dessen reiches Innenleben, von dem uns einer der Bonner Zeitgenossen berichtet, an den raschen Aufstieg im Beginne der Wiener Periode. Auch Brahms' allgemeine Ausbildung war mangelhaft wie die des gewaltigen Vorgängers. Wesentlich aus eigener Kraft haben beide im späteren Leben die Lücken ergänzt.

Gehen wir kurz dem Bildungsgang, den Brahms durchmaß, nach. In seinem 15. Jahre beherrschte er die Elementarfächer, einiges Französisch und den üblichen Stoff der Religionslehre. Neben seiner festen Stellung zum Protestantismus hat er die Vorliebe für den reinen Choralgesang aus ihr mit ins Leben genommen. Früh zog der Knabe das Klavier anderen Instrumenten vor. O. Cosel, neben dem Vater der erste Musiklehrer des Jungen, ein ganz vortrefflicher Erzieher, gab ihm neben dem Uebungsstoffe der Zeit, der in der Hauptsache leider immer noch der unserer eigenen ist, also neben Czernys, Clementis, Cramers u. a. Arbeiten, auch einiges von Joh. Seb. Bach in die Hand. Ganz wie Neefe das seinem Beethoven tat. Cosel gebührt auch das große Verdienst, Brahms von dem gräßlichen Lose, als Wunderkind mit seinen Kräften seine Zukunft an sensationslüsterne Gaffer und Hörer zu verlieren, bewahrt zu haben. Und auch das gereicht Cosel zur Ehre, daß er für den Knaben Ed. Marxsen als Lehrer zu gewinnen wußte. Der wurde nicht minder der rechte Meister für ihn. Auf der Kunst der Klassik fußend, ging er, obzwar seine eigenen Werke alle von ehrlichem Schulstaube zeugen, doch nicht in pedantischer Anhänglichkeit an sie auf. Ihn zeichnete vielmehr eine unverkennbare Großzügigkeit der Anschauung aus, eine bemerkenswerte Toleranz in der Beurteilung der Arbeit seiner Schüler. Wohl wußte er, daß ohne ein bestimmtes Maß von Pflichtarbeit ein Erfolg nicht zu erreichen war, er begriff aber auch, daß künstlerisches Wirkungsvermögen nicht im bloßen Zwange erwachsen kann. Glücklich konnte er zwischen Echtem und Unechtem unterscheiden. Wo er jenes fand, da war er bestrebt, es seinen Weg gehen zu lassen, nur darauf sein Augenmerk richtend, es mit den Gesetzen der Kunst in Einklang zu bringen. Nichts lag ihm ferner, als den künstlerischen Eigenwillen eines Schülers zu zerbrechen und kunstgrammatischem Regelkrame zum Opfer zu bringen. „Dem treuen Freunde und Lehrer" hat Joh. Brahms zeit seines Lebens in dankbarer Liebe angehangen. Dieser wieder empfand schon frühe seines Schülers „seltene Schärfe des Denkens", „ein ungewöhnliches, großes, eigenartig tiefes Talent".

Als Tanzspieler zog der Knabe mit einem ihn anschwärmenden Musiker Christian Müller zuweilen in Hamburgs Nachbarschaft; aber die beiden schmuggelten gelegentlich auch ernste Kunst unter ihre billige Ware, unter der Wiener Walzer nicht fehlten, sich zur Freude und den Zuhörern wohl eben nicht zum Schaden. Ja, Brahms' Vater selbst zog daraus einen Nutzen für sich: ihm wurden die Augen für die klassische Musik geöffnet. 1847 gab Brahms sein erstes Konzert, in dem er u. a. eine Fantasie Thalbergs spielte. Im Jahre darauf prangt auf einem Programm des Knaben eine „Fantasie aus Tell" von Döhler neben einer Fuge von Bach, einer Serenade von Marxsen und einer Etüde von Herz. Die rechte olla potrida des Zeitgeschmackes, der auf gefühlsduseligen Klingklang und perlenden Ohrenkitzel versessen war. Man sollte aus dem Spiele des Bachschen Werkes nicht die Berechtigung herleiten, von bewußter Opposition Brahmsens gegen die Neigungen des Tages zu sprechen. Gleichwohl mag die Wahl des Werkes mehr als ein Zufall, vielleicht ein zwischen Brahms und dem Lehrer verabredeter Spaß gewesen sein, zu sehen, wie der Altmeister, dessen Instrumentalwerke durch die 1837 von Peters in Angriff genommene Gesamtausgabe damals schon leidlich verbreitet waren, „wirken" würde. Daß die Neigung des jungen Künstlers ganz nach der Richtung des ernstesten Kunstschaffens ginge, ist freilich unbestreitbar. Daß uns aus dieser Zeit des Werdens von Brahms keine authentischen Nachrichten von ihm selbst überkommen sind! Es muß ein übermächtiges Leben in ihm damals erwacht sein, ein titanisches Sichfühlen und Sichrecken. Denn nur eine kurze Spanne Zeit noch sollte vergehen, ehe er mit wahrhaft großen Arbeiten vor die Welt hintrat. Zunächst zeigt sich das in der Art, wie Brahms die weiteren Programme als Konzertspieler ausgestaltete. 1849 spielte er Thalbergs „Don Juan"-Fantasie, aber auch eine Fantasie eigener Komposition und Beethovens Waldstein-Sonate. Man sieht, die Freude, sich durch glänzende Werke zu betätigen, überwiegt noch, aber der Name Beethoven wiegt hier doch schon schwer. Die Kritik erkennt an, daß Brahms sich an das Studium der Klassiker „wagen" dürfe!

Brahms' erste Kompositionsversuche nannte Marxsen unbedeutend. Aber er erkannte doch auch, wie wir hörten, den geistigen Horizont des Schülers als einen besonderen und weiten. Wir wissen von diesen Versuchen nur wenig. Bedeutsam mag es erscheinen, daß unter ihnen 1849 eine Walzerfantasie erscheint, die ihm zur Veranlassung wurde, allerlei an derartigen Arbeiten zu schaffen. Ihre Gesamtzahl stellt sich auf 151. Und diese Zahl erreichte Brahms vor Veröffentlichung seines Opus 1, der Klaviersonate in C dur!

Um den Entwicklungsgang des jungen Meisters ganz aufzudecken, wäre die Kenntnis dieser frühen Arbeiten selbstredend nicht ohne großen Wert. Ob freilich ein tiefer Zusammenhang zwischen ihnen und dem Heißsporn und Romantiker der ersten gedruckten Arbeiten leicht, ob er überhaupt zu erkennen wäre, ist die Frage. Wahrscheinlich ist, daß der „junge Brahms", der Meister und Held, wie er Rob. Schumann zuerst erschien, in dem Augenblicke zu vollem Leben kam, als er sicher war, daß er Hamburg den Rücken kehren durfte. Das mag ja sein, was wir aus einzelnen Arbeiten nachweisen können, daß Brahms von diesen Frühwerken später manches gänzlich umgearbeitet hat, einzelne Gedanken und Aenderungen aus ihnen verwertend. Man weiß, wie das auch Beethoven, um von andern zu schweigen, tat.

Wer in Franz Schuberts Leben und Schaffen Bescheid weiß, dem ist auch bekannt, wie wir in der Totalität seiner künstlerischen Erscheinung ein unlösbares psychologisches Problem zu erblicken haben. Der arme Lehrerssohn mit der mehr als mangelhaften Bildung wird in der Goetheschen Geisteswelt heimisch, er erfüllt sie mit gleichwertigen Gedanken, nimmt sie restlos in sich auf. Nach den bisherigen Darlegungen könnte es erscheinen, als ob sich uns in Brahms ein gleiches Problem böte. Dem ist jedoch nicht so. Er hat schon in der Hamburger Frühzeit nach möglichster Ausdehnung seiner geistigen Kräfte gestrebt und weit über die Ziele der Schule, die er durchlaufen, hinausgegriffen. Die Geschichte Hamburgs weckte ihm Teilnahme, er kannte die Männer, die der stolzen Hansastadt im 18. Jahrhundert einen weithin schillernden Glanz gebracht hatten, er versenkte sich in die Geistes- und Traumwelt der romantischen Dichter, und die Sehnsucht, die er aus ihnen zog, trug er hinaus in die Umgebung der Stadt, wo die Natur zu ihm sprach, Wald und Fluß ihm ihre eigenen Weisen zuraunten. So sehr ihn die Bilder, die sich ihm da boten, entzückt haben mögen: die Natur ward Brahms eine Lehrerin besonderer Art. Er hat dem in der Zeit liegenden Verlangen, sie zu objektivieren, sie in musikalischen Bildern nachzuschildern, nicht gerade ganz entsagt, ist aber doch der rechte Empfindungsmusiker geworden. In dieser Beziehung ist es bezeichnend für ihn, der eine Welt in sich barg, daß es ihn nicht wie seinen Bruder Fritz übers Meer trieb, ob er gleich gerne zum Hamburger Hafen lief und seinen gewaltigen Verkehr bewunderte: es genügte ihm, in Campes Robinson dem Jüngeren, den er noch als reifer Mann mit Rührung bewahrte, zu lesen. Das ist ganz der Brahms, den die Welt nur zum inneren Schauen und Begreifen anregte. Ganz so wertete er die Menschen nur nach ihren sittlichen Eigenschaften, nie nach ihrer äußeren Stellung. Mit vollem Rechte sagt Kalbeck: „Was der Brahmsschen Musik ihre herbe Frische, ihre strahlende Heiterkeit und ihre sehnsüchtige Schwermut, kurz ihre intensive Lebenskraft verlieh, ist ihr inniges Verhältnis zur Natur." — Hier liegen in der Tat die starken Wurzeln ihrer Kraft, vor allem die, bei unserer heutigen Musik leider zu oft vermißte Gesund-

heit des Ausdruckes, die köstliche Frische, das tiefe Gefühl, das sich selbst zu **meistern** vermag und nicht in phantastischen Fernen verdämmert, jene einfache Größe, die bei Brahms so oft den Höhepunkt der musikgedanklichen Entwicklung seiner Werke bildet. Kerngesund, so hat Dietrich Brahms' Natur genannt. So ist seine Musik.

Was er im ewigen Wundergarten des Lebens fand, das löste ihm sein dichterisches Gefühl aus, das drängte ihn zu Erkenntnis und zu Betätigung seiner Kräfte. Begierig pflegte er die aus der Romantik geborene Liebe zum Volksliede. Auch die fremde Weise trat ihm nahe. So die ungarische, in der er sich selbst eifrig umtun sollte. Eine kurze Zeit dauerte die Verbindung mit Hoffmann-Reményi, aus der er immerhin manche Anregung empfangen haben mag. Man kennt die Albernheiten, die dieser deutsch-ungarische Geiger und der Vollblutmagyar Alb. Keller, den die Bierkonzerte als Kéler-Béla feiern, gegen Brahms später in die Welt setzten. Ein trauriges Zeichen der Zeit, daß ernsthafte Leute den Meister gegen den Vorwurf des künstlerischen Diebstahls schützen mußten! Auch Jenny Lind, die schwedische Nachtigall, hörte er, den exzentrischen Ole Bull, Joseph Joachim, den Unvergleichlichen, das Schumannsche Ehepaar.

Das war eine neue Welt voller Größe, aber auch voller Gegensätze, die sich da vor ihm auftat. Und die Sehnsucht, seine Kräfte immer mehr anzuspannen und sich in dieser Welt selbst zu versuchen, wuchs zu unbändigem Verlangen. „Chaotisch", so hat Brahms dies Schwärmen später selbst genannt, sah es damals in ihm aus. Wohin sein Sehnen trieb, wie hätte er das selbst damals wissen sollen!

Wie ihm, just im rechten Augenblicke, Cosel und Marxsen begegneten, ihm einen festen Standpunkt in der Kunst vorzubereiten, so trat er jetzt dem Manne gegenüber, der, ein Freund alles Edlen und Hohen, ein wahrhaft adeliger Künstler und Mensch, ihn in die große Kunstwelt einführte, Rob. Schumann. Das war die entscheidende Stunde seines Lebens. Nun mußte sich zeigen, ob er es wagen konnte, den Weg ins feindliche Leben hinauszugehen.

Als Brahms Schumann nahte, stand er noch nicht im Banne von dessen Kunst. Aber sie hatte es ihm doch schon angetan. Wie die romantischen Dichter es liebten, wie Schumann es mit geradezu programmatischer Absicht durchführte, erborgte sich auch der junge Brahms gerne eine fremde Gestalt und erschien in Anlehnung an Hoffmann-Schumann als Joh. Kreisler jun. oder in anderer Verkleidung. Den Namen trug auch das Manuskript der später als op. 2 herausgegebenen und Frau Schumann gewidmeten fis moll-Sonate.

Welch eine Zeit voll glühender Hoffnungen, voll jauchzender Freude, aber auch voll düsterer Sorge und qualvollster Pein lag für Brahms (wie für Schumanns) zwischen der Niederschrift des zum Teil vor op. 1, der C dur-Sonate, erschienenen Werkes und seiner Veröffentlichung! Es waren die Tage, die mit Brahms' erstem Erscheinen vor dem verehrten Meister begannen und sich auf dem traurigen Lager von Endenich schließen sollten. Was Schumann für Brahms getan hat, ist zu oft erzählt worden, um hier nochmals ausführlich wiederholt zu werden. Eine erste Musiksendung des jungen Mannes soll Schumann uneröffnet zurückgeschickt haben. Dann, als er mit Reményi 1852 eine Konzertreise gemacht und Jos. Joachim kennen gelernt hatte, der von Brahms' Sonatensätzen, die er damals hörte, urteilte, sie seien „von ganz ungeahnter Kraft und Originalität", und von seinem Spiele äußerte, „es zeige ganz das Feuer und jene fatalistische Energie und Präzision des Rhythmus, die den Künstler prophezeie", als er dann schließlich Liszt kennen gelernt und von seinem Klavierspiele zwar den höchsten, von seinen Kompositionen aber gar keinen Eindruck empfangen hatte, als er mit Joachim köstliche Tage in Göttingen verlebt, durchschwärmt, durchtollt hatte, als ihm die Poesie des lachenden, sangesfrohen Rheines aufgegangen, er Jos. v. Wasielewski, den späteren Biographen Schumanns, durch diesen den vornehmen Musensitz Deichmanns in Mehlem, kennen gelernt hatte, in dem Brahms andere Begriffe von Schumanns Kunst, als er sie aus den etikettierten Sätzen des „Carnaval" empfangen hatte, aufgingen, da wußte der Jüngling, was er zu tun hatte: ehe er seine Schritte nach Leipzig mit seiner gefürchteten Komptoirluft wandte, zog er rheinabwärts nach Düsseldorf, wo Schumann durch Joachim aufmerksam gemacht, schon seiner harrte.

Kaum je hat, das wird ein ewiger Ruhmestitel Schumanns bleiben, ein großer, gereifter Künstler seinen jüngeren Genossen in die Oeffentlichkeit geleitet, wie Schumann das mit Brahms tat, durch den berühmten mit „Neue Bahnen" überschriebenen Aufsatz der „Neuen Zeitschrift für Musik". Der fast knabenhaft auftretende Brahms erschien dem edlen Meister wie einer, „der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen" war, „der die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung", sondern sogleich „ihre Vollendung" brachte. Wunderbare Regionen enthüllte des Jünglings Musik dem älteren Manne in seinem „genialen Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte". „Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht —, einzelne Klavierstücke, teilweise dämonischer Natur von der anmutigsten Form . . . Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor." . . .

San Galli meint in seiner Brahms-Monographie, durch diesen Aufsatz habe Schumann aus dem jugendfrohen Johannes den ernsten Brahms gemacht. Sicherlich ist dem nicht so. Schon in Brahms, dem Knaben, wohnten, wie wir sahen, zwei Seelen. Der jugendlich keck und wahllos nach allem greifenden Hand gesellte sich ein Zug ernsten Sinnens und Wägens, der, von dem Lehrer in die besten Bahnen geleitet, nach den ewigen Gütern der Kunst griff. Dieses Doppelantlitz, hat es Brahms nicht im Grunde genommen sein ganzes Leben und Schaffen hindurch bewahrt? Schlage man doch nach im Buche seines Schaffens: Zwischen dem Tiefstgründigen und Pathetisch-Großen keimen die Wunderblumen seiner Walzermelodien auf, neben die Herbigkeit und Größe der C moll-Symphonie tritt das anmutvoll reiche, singende Leben der D dur-Symphonie, deren jubelnder Schlußhymnus auf der Erde tönen wird, solange Menschen das Bewußtsein von sittlicher Kraft, die das Glück in sich schließt, in der Brust tragen werden, und selbst in den letzten Klavierheften, in denen der gealterte Meister in einsamen Stunden der Resignation Zwiesprache mit sich hielt — dringt nicht auch in diesen wunderherrlichen, in ihrer ganzen Ausdruckshöhe und Schönheit immer noch nicht genug gewürdigten Schöpfungen da und dort wieder der sonnige Humor und im allerletzten Stücke das Gefühl ernster Kraftfreudigkeit durch? Nein, Brahms ist nicht durch Schumanns Aufsatz zum ernsten, sinnenden Poeten geworden. Er war das schon, als er zu Schumann kam. Und daß dem so war, das gab ja diesem die Veranlassung, seine Worte zu schreiben.

Welche Verpflichtungen Schumanns Einführung in die Kunstwelt ihm auferlegten, dessen war Brahms sich gar wohl bewußt: „Gebe doch Gott, daß mir die Flügel noch tüchtig wachsen," schreibt er 1854 an Joachim, und als Schumann bei Breitkopf & Härtel die Annahme mehrerer Kompositionen erreicht hat, da sieht Brahms, den das herzliche, begeisterte Wohlwollen Schumanns „so froh und kräftig gemacht" hat, daß er „die Zeit nicht erwarten kann, wo er endlich zu ruhigem Schaffen und Arbeiten kommen kann", sich endlich auf einem glückverheißenden Wege. Aber er bleibt der Bescheidene, als der ihn Schumann erkannt hatte. „Nicht eigene Kühnheit", schreibt er an den altberühmten Verlag, „treibe ihn zur Veröffent-

lichung seiner Arbeiten, sondern der Wunsch von Freunden." Aus seinem wahrhaft ergreifenden Dankbriefe an Schumann aber erkennen wir auch, daß Brahms die Gefahr witterte, die ihm dessen Worte gebracht: die Schuldigkeit, das wahr zu machen, was Schumann vorausgesagt hatte.

Von den durch Schumann dem Verlage angezeigten Werken strich Brahms die Trios, als op. 1 und 2 bestimmte er die Sonaten in *C* und *fis*, dann kamen Lieder und als op. 4 das Scherzo in es moll, die älteste der gedruckten Arbeiten. Derselbe Brief teilt dann noch mit, daß auch die Sonate in f moll (op. 5) aufgeschrieben und das Finale bedeutend abgeändert worden sei. (Vergl. auch Brief an Joachim vom 7. Dezember 1853.) Um deren Verlag bewarb sich (an Joachim am 20. November desselben Jahres) B. Senff. Die Niederschrift dieser dritten Sonate erfolgte in Düsseldorf. Zuerst entstand der langsame Satz.

Fügen wir hier hinzu, daß Brahms' erstes und zweites der gedruckten Werke nicht in der jetzt vorliegenden Reihenfolge entstanden. Dem Andante von op. 1, das Brahms im April 1852 komponierte, folgte im November desselben Jahres die Sonate in fis moll. Ihr schlossen sich die Sätze 1, 3 und 4 der C dur-Sonate an.

Auch die Geschichte der „Verwidmung" der Sonaten, deren Reihenfolge Brahms in Verhandlungen mit Joachim feststellte, ist für ihn bezeichnend; er schreibt: „Sr. Gnaden dem Herrn Conzertmeister" nach Hannover: „Es sieht doch eigentlich nicht schön aus, den Erstlingswerken solche Namen (Joachim und Frau Schumann) vorzusetzen. Ich werde es doch wahrscheinlich lassen." Neben Schumanns Urteil sollte man sich immer an das Joachims erinnern: „Du gehörst", schreibt er an den Freund, „zu denen, die eben machen dürfen, was sie w o l l e n: es w i r d das R e c h t e, wenn es nicht das Rechte von vornherein ist." Auch das war eine Prophezeiung, die sich vollauf erfüllen sollte.

Brahms schickte die Erstlinge seines öffentlichen Schaffens an Schumann; wenn er von den „unschuldigen Natursöhnen, die in so anständiger Kleidung (des Druckes) zu sehen er sich immer noch nicht gewöhnen kann", spricht, so müssen wir den Ausdruck zum Teile wenigstens ablehnen. Viel unbändiger Jugenddrang, viel drängendes und seliges Schwärmen steckt zwar in den Werken, aber auch ein großes Können und ein ganz gewaltiges Wollen.

Als Brahms in Leipzig erschienen war und am 17. Dezember 1853 seine C dur-Sonate und das Scherzo in *es* im Gewandhause gespielt hatte, behandelte man ihn zwar mit Achtung und ohne Schumann offen zu widersprechen, aber im Grunde genommen waren doch nicht allzuviele Hörer überzeugt, daß Schumann ganz das Rechte mit seiner Empfehlung getroffen habe. Ein Teil freilich schlug sich freudig begeistert auf seine Seite und Hedwig Salomon, die spätere Frau Franz v. Holsteins, die freilich frauenhaft einseitig ihre Ansicht der Allgemeinheit unterlegte, nannte seine Musik nicht mit Unrecht beethovenisch, und räumte ihr eine „ungeheure Tiefe und Kraft, einen großen Ernst ein", erkannte aber anderseits in Brahms nur „weniger gärende Elemente im Vergleich zu andern Künstlern der Jetztzeit", nicht aber den prinzipiellen Unterschied, der Brahms' Kunst von der der Jungdeutschen trennte.

Es ist für uns gleichgültig, die äußere Geschichte der Sonaten, deren Bau und Wert wir uns hier klar machen wollen, weiter zu verfolgen. Die Beantwortung einer Frage aber möge der Einleitung dieser Arbeit noch vorbehalten sein: Weshalb hat wohl Brahms später auf die Schaffung von Klaviersonaten verzichtet? Wir wollen, um die Frage zu lösen, uns eines Satzes der Schumannschen Prophezeiung erinnern, in dem es von den Sonaten heißt, sie seien „mehr verschleierte Symphonien". Was hatte Schumann damit anders gemeint, als den für diese Sonaten so charakteristischen titanischen Klaviersatz, die unerhörte Weitgriffigkeit, die Benutzung des ganzen Umfanges der Tastatur, den vielfachen Wechsel der Harmonik — lauter Erscheinungsformen der Musiksprache, die nach Orchester geradezu riefen. Daß Brahms nach dieser Richtung empfand, geht auch daraus hervor, daß er die nach Anhören der Neunten Symphonie Beethovens entstandene Absicht, eine v i e r t e K l a v i e r s o n a t e in der gleichen Tonart zu schreiben, fallen ließ, und aus dem Entwurfe sein erstes Klavierkonzert heranreifen ließ. Das Klavier aber verlor nicht das Geringste in seiner Schätzung bei ihm. Die herrlichen Balladen, die Variationen, jene klassischen Zeugen einer im Beethovenisch-Schumannschen Geiste geschaffenen erstaunlichen Arbeit entstanden; die vollendet schönen Walzer, die wundersam beseelten Capricci und Intermezzi, die großgeschwungenen Rhapsodien, die letzten „Monologe", wie sie Hanslick schön und treffend genannt hat, jene schon erwähnten Werke 115—117, über denen es wie goldener Abendsonnenschein liegt; in ihrem Glanz bewegt sich der Geist des seinen Weg sicher und beharrlich durchmessenden Mannes, der Vergangenheit zu: da tauchen alle die guten und reinen Geister auf, die ihm das Leben haben ausbauen helfen, leuchtender Schönheitssinn, ernste Arbeitsfrohheit, tiefer Humor und zuletzt die wahrhaft bewundernswerte Kraft, die Brahms zeitlebens bewahrte . . . Wozu Beethoven erst am Ende seiner Tage kam, daß ihm das Klavier nicht mehr zur vollen Darlegung seiner Ideen genügte, dazu gelangte also Brahms früher, wenigstens was die großen Formen anbetrifft. Das ist begreiflich genug. Seit Beethovens Tode war ja der Musikausdruck im einzelnen weit vorangeschritten: Kastner, Berlioz und Weber hatten das moderne Orchestrationsprinzip gefunden, das ganz andere klangliche Probleme stellte, auch ganz andere Massenklänge weckte.

Jene Richtung auf Vollklang findet sich zuerst bei Beethoven klar ausgesprochen. Auch im Klaviersatze. Und von ihm geht dann auch Brahms in seinen eigenen Schöpfungen aus. Auch von Schumann. Das empfanden schon, wie wir hörten, einige Zeitgenossen. Zu ihnen gehörte Alb. Dietrich, dem wir manche Aufschlüsse über den jungen Brahms verdanken. Spätere griffen den Gedanken auf und führten ihn hier und da in Einzelheiten aus. Man soll auf dergleichen Dinge nicht zuviel Wert legen. Daß ein junger Meister auf den Schultern von Vordermännern steht, ist selbstredend. Aber die Aehnlichkeit zweier Motive bei zwei Meistern bedingt noch keine sklavische Abhängigkeit. Wäre das der Fall, von wie viel mehr Tonsetzern wäre dann z. B. Wagners Kunst abhängig, als von denen, deren geistige Sphäre seine eigene zuzeiten beeinflußte!

Nein, auch Brahms ist ein Eigener gewesen, kein Epigone. Aus der Welt Beethovens und Schumanns, aber auch aus der Joh. Seb. Bachs ist er hervorgewachsen und hat sich als ein Selbständiger entwickelt, als ein solcher, der in ihrem Sinne, im Geiste ihrer Kunstauffassung schuf und damit in bewußten Gegensatz zu der Kunst der neudeutschen Schule trat. Man kann sagen: je länger, je stärker. Diesen Weg haben wir nicht zu verfolgen.

An seinen Jugendwerken wollen wir versuchen, den Meister zu erkennen, der in ihnen die überkommene Kunst fortsetzte und doch ein Neuerer war, einer, dem es gegeben war, sich mit unerhörter Kühnheit, mit einer Gewalt, der sich weiches, lyrisches Empfinden in wunderbarer Gemeinschaft einte, auszusprechen.

Die Sonderbetrachtung der Klaviersonaten des Meisters, zu der die Redaktion dieser Zeitschrift mich in liebenswürdiger Weise aufgefordert hat, rechtfertigt sich, meine ich, von selbst. Die drei großen Werke werden nicht Allgemeingut der Welt der Musikliebhaber werden, dazu sind sie technisch zu schwer zu bewältigen. Das sollte aber niemanden, auch die nicht, bei denen es nur einigermaßen geht, hindern, in ihnen heimisch zu werden. Wen ihr Zauber einmal ergriffen hat, den lassen sie nicht mehr los. Daß diese kurzen Einführungen zu dem Endziele beitragen möchten, ist mein aufrichtiger Wunsch.

Prinzipielle Erörterungen zu der von mir befolgten Art der technisch-ästhetischen Analysierung zu machen, halte

ich an dieser Stelle für überflüssig, nachdem ich mich im Einleitungskapitel zu meinem Werke „Beethoven und seine Klaviersonaten" ausführlich über dieses Thema ausgesprochen habe. (Fortsetzung folgt.)

---

# Vom Volkslied in Niedersachsen.

Von WILHELM DE WITT.

(Fortsetzung.)

Zahlreich sind die frischen Jäger- und Wildschützenlieder, z. B.:




2. Ei, wohin und woher, du hübsches Mädchen,
Wohin steht dir dein Sinn? (Eins, zwei.)
[: Ich will zu meinem Vater, :]
Zu meinem Vater auf der Lüneburger Heid (eins, zwei).

3. Willst du zu deinem Vater,
Zu deinem Vater auf der Lüneburger Heid,
[: Deine Ehr die muß du lassen :]
Bei dem Jäger auf der Lüneburger Heid.

4. Soll ich denn meine Ehre lassen
Bei dem Jäger auf der Lüneburger Heid,
[: Ei, so bedaure, :]
Ei, so bedaure du mein schneeweißes Kleid.

5. Mein schneeweißes Kleidchen nicht alleine,
Sondern auch mein schwarzgelocktes Haar,
[: Was da ist das Allerschönste, :]
Das Allerschönste, was ich an mir hab.

6. Steh nur auf, du hübscher, junger Jäger,
Steh nur auf, denn es wird jetzt Zeit!
[: Deine Hirschlein sind gelaufen, :]
Sind gelaufen bei dem Bauern in das Haus.

7. Laß sie jagen, laß sie laufen,
Denn sie laufen keinem Bauern in das Haus,
[: Und wir müssen's ja bezahlen :]
Mit dem Pulver und mit dem Blei.

Das Lied hat zweifellos ein hohes Alter. Der Text hat sich in seiner Ursprünglichkeit gehalten. Der Gedanke, daß dem bösen Jägersmann kein Mädel widerstehen kann, kehrt in vielen Jägerliedern wieder. Hier freilich erscheint am Schlusse die Sache auch umgekehrt: daß nämlich der Jäger dem Mädel nicht widerstehen kann und darüber die Jagd versäumt.

Die Weise ist frisch und originell. Der Kehrreim „eins, zwei" wirkt belebend und nimmt oft Beziehung zu dem Inhalt der betreffenden Zeilen.

Ganz ähnlichen Inhalts ist das folgende Lied, nur daß der Ausgang der Affäre hier völlig verschwiegen wird, während er im vorhergehenden Liede angedeutet ist.

Die Weise scheint mir jünger zu sein als die alte Art der Worte, und da der Text auffallend viele Anlehnungen und fast wörtliche Entlehnungen aufweist (man vergleiche das voraufgehende Lied und in Strophe 5 und 6 das oben mitgeteilte „Ich stand auf hohem Berge"), so möchte ich vermuten, daß das Lied durch Kompilation entstanden ist.




2. Wohin, du hübsche Feine,
Wohin steht dir dein Sinn?
Ich will zu meinem Vater
Wohl in das Tannenholz.

3. Willst du zu deinem Vater
Wohl in das Tannenholz,
Dein Ehre sollst du lassen
Bei einem Jäger stolz.

4. Sollt ich meine Ehre lassen
Bei einem Jäger stolz,
Viel lieber wollt ich lassen
Viel Silber und edles Gold.

5. Er zog von seinem Finger
Ein Ringelein von Gold:
Nimm hin, du hübsche Feine,
Dies soll dein Denkmal sein!

6. Was soll ich mit dem Ringe,
Was soll ich mit dem Gold?
Tu' es in einen Kasten,
Wohl in das Tannenholz!

7. Der Kasten ist verschlossen,
Der Schlüssel ist verlor'n;
Ich hab in meinem Herzen
Ein andern auserkor'n.

8. Hast du in deinem Herzen
Ein andern auserkor'n,
Viel lieber wollt ich wünschen,
Ich wäre nie gebor'n.

Ein weitverbreitetes Jägerlied ist das sogen. Brommelbeerlied. Es kommt in vielen verschiedenen Fassungen des Textes und der Melodie vor, die deutlich die Abkunft von ein und demselben Liede zeigen und ein schönes Beispiel vom Leben des Volksliedes geben. Die Hauptarbeit haben dabei, wie in vielen Fällen, die Soldaten geleistet.

Ein anderes Jägerlied:




2. Was sah er auf der Heide?
Ein Mädchen im schneeweißen Kleide,
Die war so wunderschön, ja ja, die war so wunderschön.

3. Der Jäger tät sie wohl fragen,
Ob sie ihm wollt helfen jagen
Ein Hirschlein oder ein Reh, ja ja, ein Hirschlein oder ein Reh.

4. Dir jagen helfen das kann ich nicht;
Eine andere Bitte versag ich nicht,
Es sei auch, was es sei, ja ja, es sei auch, was es sei.

5. Sie setzten sich beide zusammen
Und täten einander umfangen
Bis daß der Tag anbrach, ja ja, bis daß der Tag anbrach.

6. Steh auf, du fauler Jäger,
Die Sonne scheint in die Täler,
Eine Jungfrau bin ich ja noch, ja ja, eine Jungfrau bin ich ja noch!

7. Dies tät den Jäger verdrießen;
Er wollte das Mägdlein erschießen
Wohl um das eine Wort, ja ja, wohl um das eine Wort.

8. Das Mägdlein fiel ihm zu Füßen,
Er solle sie doch nicht erschießen
Wohl um das eine Wort, ja ja, wohl um das eine Wort.

9. Er tät sich wieder bedenken,
Er wollte das Leben ihr schenken
Bis auf ein andermal, ja ja, bis auf ein andermal.

10. Den Schleier sollst du tragen,
Ein schneeweißes Häubchen und Kragen,
Wirst eines Jägers Frau ja ja, wirst eines Jägers Frau.

Nach den Jägern mag der Wildschütz auch zu Worte kommen:

*Heiter bewegt*

1. Ei, so nehm' ich mei - ne Büch - se und geh' drau - ßen in den Wald, und da schieß' ich mir ein Hirsch - lein, sei es jung o - der sei es alt.

2. Das Hirschlein war geschossen,
Hatt' vier Füßlein ausgestreckt,
Und da kamen drei, vier Jäger,
Hab mich in dem Wald versteckt.

3. Ei so nehm ich meine Feder,
Steck sie oben auf mein'n Hut,
Und den Hundsfott will ich sehen,
Der sie mir abschießen tut!

4. Ei, so tust du, ei, so machst du,
Wie's dein Vater hat gemacht,
Denn nach zwei oder drei, vier Jägern
Hat er gar nichts nachgefragt.

Wort und Weise entsprechen einander gut; der Uebermut und die Verwegenheit des Wilderers kommen zur Geltung. Und die Darstellung im Texte entspricht ganz den tatsächlichen Verhältnissen: Ob das Tier jung oder alt ist, gilt dem Wildschützen gleich. Auf einige verfolgende Jäger mehr oder weniger kommt's ihm auch nicht an, er ist ihnen an Gewandtheit und Schlichen überlegen. Stolz und frech steckt er sein Beutezeichen auf den Hut; wer will ihm was nachweisen. Sein Vater hat's übrigens auch schon so gemacht.

Ich finde den Text auch in seiner Formgebung bemerkenswert.

Aus etwas jüngerer Zeit als die im Anfang mitgeteilten sind wohl die folgenden Soldatenlieder:

*Gehend*




2. Er hat es mir versprochen
Zu Ostern kehr er heim.

3. Die Ostern war'n verflossen,
Mein Bruder kam nicht heim.

4. Ich stand auf jenem Berge
Und schaute um und um.

5. Drei Burschen sah ich kommen,
Die war'n von Blut so rot.

6. Gut'n Tag, gut'n Tag, ihr Burschen
Was bringt ihr Neues mit?

7. Das Neuste, was wir haben:
Dein Bruder lebt nicht mehr.

8. Wir haben ihn begraben
Mit vier'n der Offizier'.

9. Der erste trug den Degen,
Der zweite das Gewehr;

10. Der dritte trug die Lanze,
Der vierte ritt sein Pferd.

11. Und auf des Grabes Hügel
Sang eine Nachtigall.

12. Sie sang ihr Lied: Begraben
Der Mutter einz'ger Sohn!

*Nicht zu rasch*




2. Er liebt' ein schwarzbraun Mädchen,
Die war so wunderschön.

3. Ein Fähnrich kam geritten,
Von Blut war er so rot.

4. „Ach Fähnrich, liebster Fähnrich,
Was bringt Ihr Neues mir?"

5. Die Neuheit, die ich bringe,
Macht Euch die Augen rot:

6. Euer Fähnrich ist erschossen,
Euer Fähnrich der ist tot.

7. Euer Fähnrich ward begraben
Mit vieren Offiziern.

8. Der erste trug den Säbel,
Der zweite sein Gewehr;

9. Der dritte trug den Küraß,
Der vierte seinen Schild.

10. Und droben auf hohem Berge
Da sang die Nachtigall.

11. Sie sang klein Fähnrich zu Ehren
Für seine Tapferkeit.

Beide Lieder weisen aufeinander hin. Doch ist es schwer zu sagen, welches das ältere ist. Es mögen auch noch Fassungen vorkommen, die sich stärker an die eine oder andere dieser beiden vorliegenden anlehnen. Interessant zu beobachten ist aber, wie sowohl in den Worten als auch in der Musik durch geringfügig scheinende Aenderungen zwei ganz verschiedene Lieder entstanden sind.

Im ersten Liede handelt es sich um Schwester (Bruder) und Mutter, im zweiten um die Geliebte des Soldaten. Im ersten ist der Rhythmus primitiver und der Gesang wirkt mehr als Bericht; im zweiten ist durch $^6/_8$-Takt, durch den Auftakt auf der fünften Stufe (also durch größeren Umfang) durch mehr Breite der Melodie beim ersten „wer weiß, kehrt er zurück" mehr Schwung und Gefühlsbetonung erzeugt. Durch beide klingt aber — durch das dadurch erst verständliche „fideltrum ja ja juchheiraßa" noch besonders hervorgehoben — etwas vom Stolz des Soldaten auf sein Leben und Sterben voll Pomp und Klang. Dabei wirkt der Schluß wunderbar schön und tief; er weiß zu rühren ohne eine sentimentale Silbe.

Uebrigens hat das erste Lied nur den Umfang von sechs Tönen, stellt aber doch eine originelle, wirksame Musik dar.

Bemerkenswert ist darin vor allem auch die Wieder-

holung. Das Volkslied wiederholt gern, und ab und zu hört man auch einmal eine Liedzeile zweimal gesungen, deren Inhalt nicht so bedeutend ist, als daß er durch eine Wiederholung in der Wirkung noch gesteigert werden könnte. Das ist aber selten. Meistens wird durch die Wiederholung auf etwas Wichtiges hingewiesen, der Nachdruck auf die Gefühlsbedeutung gelegt.

Dies trifft auch in dem vorliegenden Falle zu. Das Bedeutungsvolle ist immer in den Worten der letzten Zeile gesagt, so daß mit Ausnahme in der 9. und 10. Strophe die Wiederholung eine Steigerung bedeutet. Wenn in diesen beiden Strophen die Wiederholung trotzdem noch von schöner Wirkung ist, so kommt das daher, daß sie auch musikalisch gesteigert ist. Sie ist anders geformt (in einer schönen Linie) und erscheint in der Vergrößerung der Notenwerte. Wir haben hier also geradezu das Muster einer Wiederholung.

Wie gefühlsbetont klingt deshalb trotz dem einfachen Erzählton der Melodie jede Strophe und besonders auch das ganze Lied aus!

Das Gesagte trifft im ganzen auch auf das zweite Lied zu, wenn auch nicht in demselben Maße.

Altes kräftiges Gepräge zeigt ferner das Lied von Preußisch-Eylau.




2. [: Und als er in die große Stadt reinkam
Grad vor des Hauptmanns Haus, :]
[: Der schaut gerad zum Fenster raus: :]
[: Mein Sohn, bist du schon da? :]

3. So geh nur gleich zu deinem Feldwebel hin
Und zieh den Blaurock an;
Denn du mußt marschieren in den Krieg,
Wo die Kanonen steh'n.

4. Und als er in die große Schlacht reinkam,
Da fiel der erste Schuß (bum bum [1]).
Da liegt er nun und schreit so sehr
Nach seinem Kamerad:

5. Ach Kam'rad, liebster bester Kam'rad mein,
Schreib du einen Brief an sie [2]!
Schreibe du einen Brief an meine Braut,
Daß ich gefallen bin.

6. Und als er weiter in die Schlacht reinkam,
Da fiel der zweite Schuß (bum bum [1]).
Da liegt er nun und schreit nicht mehr,
Sein Seele ist bei Gott,
Wo die Kanonen steh'n.

7. Als das der Herr General erfuhr,
Da rauft er sich den Bart:
Womit soll ich führen nun den Krieg,
Denn mein Soldat ist tot.

Eine schnurrige Geschichte sozusagen. Die Studenten, die ja Sinn haben für den Unsinn, haben sich des Liedleins auch angenommen und besonders das Ulkige darin noch verstärkt; in Göttingen hört man es oft gesungen. Dort, wie auch andernorts im Volke, heißt die erste Strophe:

Lippe-Detmold, eine wunderschöne Stadt,
Worinnen ein Soldat . . . . .

Der Schluß der Singweise lautet oft wie die eingefügte Variante.

(Fortsetzung folgt.)

[1] Hierbei wird auf den Tisch geschlagen.
[2] Das Volk singt „an ihr".

# Unsere Künstler.

## Thomas Beecham.

Wenn ich hier von Thomas Beecham schreibe, so heißt das in der Hauptsache persönliche Erinnerungen wiedergeben. Ich kannte ihn schon, ehe er sein erstes Konzert in London gab, und als nur ganz wenige wußten, daß er ein genialer Musiker ist. Wir hatten unsere Freude daran, vor- und nachklassische kleinere Meister, wie Paisiello, Grétry, Méhul usw. zu betrachten. Beecham hatte sich in seiner Verehrung für Méhul in den schönen alten Ausgaben die Partituren von dessen sämtlichen Opern verschafft, und wir fanden so viel reizvolle Dinge darin, daß Beecham schließlich der Gedanke kam, man müsse so etwas der Vergessenheit entreißen. Da machten wir Programme. Aber mit Méhul stellten sich auch wieder die anderen Herren der Perückenzeit ein, und fanden Einlaß. Sechs Konzerte sollten es werden, mit einem Kammermusikorchester, für das ich in Beechams Auftrag die ausgesucht besten Londoner Musiker zu vereinigen hatte. Und dann kam der uns recht groß erscheinende Tag in der Bechstein Hall. Schon in den Proben hatte ich mit Verwunderung bemerkt, mit welcher ganz natürlichen Sicherheit Beecham dirigierte. Es war mir bekannt, daß er vorher nur einmal eine ganz kurze Zeit, eigentlich aus Jux, in Schottland bei einer herumziehenden Theatertruppe als Kapellmeister fungiert hatte. Von daher konnte er beim besten Willen seine Sicherheit nicht haben. Sie war ihm angeboren. Der Erfolg des Konzertes war sehr ermutigend. Es folgte auch noch ein zweites, aber dann waren die Geldmittel erschöpft. Wie? — des reichen Thomas Beechams Geldmittel erschöpft? — der Mann, von dessen Vermögen man Wunderdinge erzählt? — der es sich leisten kann, aus seinen Privatmitteln anderthalb Millionen an einer Opernsaison zu verlieren, ohne bankerott zu werden? . . . Jawohl, Tom hatte damals nicht genügend Geld — weil sein Vater, ein typischer schottischer Großindustrieller, ihn ob seiner Musikliebe vor die Tür gesetzt hatte.

Und da komme ich zu einer anderen Seite von Beechams Begabung. Dieser Mann hat vielleicht den genialsten Kopf, den man unter allen propagandistisch und organisatorisch arbeitenden Musikern jemals finden kann. Er ist eigentlich ein selbstgemachter Mann. Sein Vater schickte ihn zwar nach Oxford. Aber dort trieb er Musik, statt der realeren Dinge, die man von ihm erwartete. Dann war er eine Zeitlang als Bankmann tätig. Auch als Pharmazeut hat er sich versucht, wie das bei dem väterlichen Geschäft — ein pharmazeutisches Großunternehmen — nicht gar zu weit aus dem Bereich der Möglichkeit liegt. Er mußte jahrelang für sich selber sorgen, eben wegen des Zwists mit dem Vater, und da hat er denn nicht seine geliebte Kunst zur melkenden Kuh gemacht, sondern lieber tagsüber „Bureauarbeit" verrichtet und in seinen Freistunden seiner Muse angehört. Das hat Beechams' Sinn für das Praktische geschärft, und nun kommt es ihm zugute. Jetzt, wo ihm das ganze väterliche Vermögen für seine künstlerischen Unternehmungen zur Verfügung steht, kann er freilich weit schneller mit seinen Plänen vorwärtskommen als früher. Nach jenen Konzerten in der Bechstein Hall reiften in ihm Pläne zu größeren Unternehmungen. Er beschaffte sich, wie ein kaufmännischer Spekulant, das Geld dazu und veranstaltete „Moderne Abende" mit einem eigens dafür zusammengestellten großen Eliteorchester. Der Erfolg blieb ihm treu. Sein Name wurde in London schnell einer der geachtetsten. Da wurde auch der Vater wieder stolz auf seinen Sohn, und eines Abends, nach einem glänzend verlaufenen Konzert, kam der alte Joseph Beecham ins Künstlerzimmer zu seinem Sohne und schloß Frieden mit ihm. Thomas Beecham besitzt die sieghafte Natur, der niemand ernstlichen Widerstand entgegenzuhalten vermag. Er würde auch ohne seines Vaters Hilfe seinen Weg gemacht haben. Aber da nun einmal der alte Herr sogar mit persönlichem Eifer mitarbeitet, ist alles für den jungen, erst 32jährigen Künstler doch viel leichter.

Der rasche Aufstieg, den Beecham als Dirigent gemacht hat, dürfte in unserem Musikleben ziemlich vereinzelt dastehen. Es steckt hinter seinem Arbeiten ein mächtiger Trieb nach fernen Zielen. Jene Kammerorchesterkonzerte waren für ihn nur eine Aufgabe, die es zu lösen galt. Sowie er sah, daß durch seine Propaganda die von ihm ausgewählten Stücke populär wurden, war er befriedigt und suchte sich ein neues Arbeitsgebiet. Damals stand es um die modernste Musik in England noch recht kümmerlich. Nur Henry J. Wood nahm sich ihrer an, hatte aber nicht die Mittel zur Verfügung, um so viel tun zu können, wie er gern wollte. Beecham ging mit einer unwiderstehlichen Energie an die Arbeit. Man tadelte zwar die Werke, aber gab zu, daß sie in einer solchen lebendurchglühten, bis ins letzte Detail meisterhaft ausgearbeiteten Darbietung der Mühe wert seien, angehört zu werden. Nachdem Beecham auch dieses Gebiet in einer Reihe von Konzerten abgegrast hatte, hielt er abermals seine Aufgabe für gelöst.

Nun ging er an einen alten Lieblingsplan heran: er wollte Opern aufführen. Aber nicht nur, um damit Lorbeeren zu ernten. In England wird seit vielen Jahren auf eine Nationaloper hingearbeitet. Man hat schon oft versucht, die Mittel dafür aufzutreiben, was nie gelang. Beechams will das Werk durchführen. Klug wie er als Organisator ist und seine Landsleute durchschaut, geht er von einem anderen Punkte aus als diejenigen, die es vor ihm versuchten. Wenn bisher in London die Oper selten noch über die Modesache hinausgekommen war, so lag das daran, daß die Leute sich überhaupt nur sehr mäßig für diese Kunstgattung interessierten, ein kleiner, allerdings starker Kreis von Musikfreunden ausgenommen. Beecham sagte sich: ich muß das allgemeine Interesse für die Oper wecken. Er veranstaltete demgemäß eine Saison „Komische Oper", die ihm den oben genannten Verlust, aber doch auch einen großen Gewinn eingebracht hatte: das Publikum kam mehr und mehr zu ihm. Dann brachte er Richard Straußens „Salome", „Elektra" und „Feuersnot": alles beträchtliche Erfolge. Gerade jetzt steht er im Begriff, eine der erfolgreichsten Opernsaisons abzuschließen, die London jemals gesehen hat. Wiederum gab er Straußens Werke, noch um den „Rosenkavalier" vermehrt, der so kolossal eingeschlagen hat, daß Beecham ihn noch eine Zeitlang als Serienoper geben will. Ferner schloß er in den Zyklus die „Meistersinger" und „Tristan und Isolde" ein, die allerdings schon lange in London populär sind. Was er wollte, hat Beecham jetzt erreicht; das Publikum folgt ihm vertrauensvoll. Vor einiger Zeit hat er das Waldorf-Theater gekauft, in dem vom Herbst an dauernd die Komische Oper wohnen soll. Durch die Erwerbung eines eigenen Hauses ist Beecham in der Lage, weit ökonomischer arbeiten zu können als in einem gepachteten. Es ist nach den letzten Erfolgen kaum noch zu bezweifeln, daß sich nunmehr die Oper zu einem wirklichen Bedürfnis entwickeln wird. Dann kann die Ausgestaltung der Nationaloperidee einsetzen. Zu verwundern wäre es nicht, wenn Beecham eines Tages in das Coventgarden-Opernhaus als Direktor einzöge, um dort der englischen Nation endlich die seit Purcells Zeiten herbeigewünschte Volksbühne zu errichten.

Trotz seiner vielen Theaterarbeit hat aber Beecham nicht das Konzertpodium treulos verlassen. Im Gegenteil; er hat zwei Orchester gegründet, die fast ausschließlich im Konzert tätig sind, das „Beecham Symphony Orchestra", das vor Weihnachten noch in Berlin mit zwei Konzerten ganz ungewöhnliches Aufsehen erregt hat, und ein Blasorchester, mit dem er in einer dem englischen Volksgeschmack entsprechenden Weise moderne Konzertmusik und noch nicht recht durchschlagen wollende Stücke aus modernen Opern popularisiert. Im Waldorf-Theater aber sitzt noch ein drittes Orchester, das gegenwärtig hauptsächlich die Musik zu den dort vorläufig aufgeführten Schauspielen ausführt. Man sieht, mit Kleinigkeiten gibt sich Beecham nicht ab. Freilich ist eine halbe Million für ihn kein fühlbarer Verlust, aber sein Ehrgeiz ist es — ohne jeden Anflug von Geldgier natürlich —, seine Unternehmungen rentabel zu machen. Schon um zu beweisen, daß man mit geschickter Geschäftsführung, besten künstlerischen Mitteln und finanzieller Ausdauer selbst die modernste Musik zu einer allgemein wirkenden Zugkraft machen kann. Es wird ihm gelingen! **H. W. Draber.**



THOMAS BEECHAM.

* * *

## Hermann Kutzschbach,

### Erster Hofkapellmeister an der Dresdner Hofoper.

HERMANN Kutzschbach wird in eingeweihten Kreisen stets mit besonderer Freude begrüßt, wenn seine schlanke Gestalt mit dem Beethoven-Gesicht am Dirigentenpult des Dresdner Hoforchesters erscheint. Gewisse Umstände und seine unbegrenzte Bescheidenheit haben seinen Namen noch nicht so in die große Oeffentlichkeit gebracht, wie er es nach seinem Können verdient, um mit Strauß, Nikisch, Weingartner in einem Atem genannt zu werden. Daß es dennoch der junge Meister verdient, beweist zunächst seine in stets aufsteigender Linie erfolgte Entwicklung, und deshalb werden die wenigen Daten seines Lebens gewiß interessieren. Als erstgeborener Sohn von fünf Geschwistern, die alle von den kärglichen Einnahmen des musiklehrenden Vaters (auch Hermann Kutzschbach) in Meißen ernährt werden sollten, hat er keineswegs etwa eine sorglose Jugend verlebt, und der begabte Knabe mußte bald, mit der musikalischen Ausbildung seines Vaters versehen, helfend in das Getriebe des alltäglichen Lebens eingreifen. Die häufige Vertretung des Organisten und seine außerordentliche Begabung, vom Blatt zu spielen, kamen ihm bei plötzlicher Uebernahme von Orchesterstimmen wohl zustatten, so daß ihm das Partiturlesen bald sehr geläufig war und der junge Musiker Zwischenaktsmusiken und Einlagen noch als Knabe gelegentlich einer Theatersaison in Meißen für das Theater komponieren und instrumentieren konnte. Eine kammermusikliebende Familie vermittelte dem strebsamen Jüngling, der in dem Quartett Bratsche übernommen hatte, die ganze einschlägige Literatur der Kammermusik und damit die Einsicht in den Bau und die Anlage der klassischen Meister. Mit diesen zum großen Teil selbst erarbeiteten Kenntnissen übernahmen Kluge und Krantz (Klavier) und der kürzlich verstorbene Altmeister Draeseke (Komposition) im Dresdner Konservatorium das kaum der Schule entwachsene Talent; eine Aufgabe, die für die Lehrer ebenso ehrenvoll war wie für den Schüler. Die ereignisvolle Dirigentenleistung seiner selbstkomponierten Symphonie während der Schlußprüfung am Konservatorium führte den Zwanzigjährigen sofort als Korrepetitor in das Dresdner Hoftheater. Dem strebsamen Geist wurde in diesem arbeitsreichen Musentempel keine Aufgabe zu schwer. Und als er im Oktober 1897 ohne jede Kenntnis des Werkes „Coppelia" von Delibes und ohne jemals die Königl. Kapelle dirigiert zu haben, den erkrankten Ballettdirigenten erfolgreich vertrat, schien man allmählich zu erkennen, welch außerordentliches Dirigententalent ganz unerkannt an der Dresdner Hofoper aufwuchs. Seine schnell anerkannte Tätigkeit an der Kölner Oper 1898, wobei er mit der internationalen Primadonna Bellincioni als Gast seine erste Oper „Traviata" dirigierte, die ihm einstimmige Anerkennung der Presse und des Publikums einbrachte, vermochte nicht den weiterstrebenden jungen Kapellmeister für immer an dieses Institut zu fesseln. Seine Liebe zur Heimat und die ehrenvolle Berufung zum Kapellmeister an die dortige Königl. Hofoper führten ihn bald nach Dresden zurück, wo die stete Erweiterung seiner Aufgaben seiner fortlaufenden Entwicklung bis zum vollendeten Dirigenten nur zu statten kam. Ueber die erste Ringaufführung, die der Dreiundzwanzigjährige an Stelle des erkrankten Schuch dirigierte, schreibt die Kritik: „. . . so hoch erfreulich ist es, daß die junge Kraft, Herr K., in dem wir von allem Anfang einen sehr intelligenten und hoch befähigten Orchesterdirigenten erkannten, sich so vorzüglich in den Nibelungen-Vorstellungen bewährt hat." Was Wunder, wenn bei der vier Jahre später erfolgten plötzlichen Uebernahme der „Meistersinger" das Publikum kaum gemerkt hat, daß statt Schuch der junge Kapellmeister am Dirigentenpult stand, die er ohne Probe dirigierte und über die die Zeitung weiter schreibt: „Wenn er sich die goldenen Sporen des Dirigententums in vielem nicht schon längst verdient hätte, so wären sie ihm um die gestrige mutige Tat nicht länger vorzuenthalten gewesen. Die größte Anerkennung für ihn liegt wohl aber darin, daß nur eine ganz verschwindend kleine Zahl der Besucher die Metamorphose am Dirigentenpult bemerkte und die Vorstellung sich vollzog, als ob sie sich unter der gewohnten Aegide des Generalissimus der Hofoper abspielte." Was

das heißt, Schuch zu ersetzen, vermag man in Musikerkreisen wohl zu verstehen.

So blieben Kutzschbachs Erfolge gleichmäßig bis zum Jahre 1906; nur daß sich in die Freude herzlichster Anerkennung ein Tropfen Wermut mischte. Ihm waren bald die Schwingen derartig gewachsen, daß der Wunsch, eigene Operneinstudierungen herauszubringen, immer mächtiger ward. Leider ging das nicht, ohne mit dem großmächtigen Generalmusikdirektor eine Einigung zu erzielen. Und so kam es, daß Kutzschbach im Mai 1906 als erster Hofkapellmeister an das Hoftheater in Mannheim berufen wurde. Hier gab's ehrenvolle Arbeit für den genialen Dirigenten. Außer der erfolgreichen Tätigkeit an der dortigen Oper übernahm Kutzschbach die Leitung der Akademiekonzerte, deren vielseitige Veranstaltungen immer von neuem das ungeheure Wissen ihres Leiters bewiesen. Zu den wundervollen Meisterwerken, die er in den Akademien aufführte, zählen alle bedeutenden Tondichter von Haydn, Bach, Beethoven, Brahms und Bruckner, dazu kamen weiter die Romantiker und die Zeitgenossen Strauß und Reger. Auch das musikalische Ausland war mit Berlioz, Pierné, Tschaikowsky, Smetana, Bossi und Debussy vertreten. Das aufgeführte Material mit seinem tiefgründigen Geiste so zu durchdringen und künstlerisch zu meistern, daß seine Interpretationen ganz dem Wesen der Tonschöpfungen entsprachen, vermochte Kutzschbachs schöpferischer Geist. So knüpfte sich das Band zwischen Meister, Orchester und Publikum immer fester und inniger, bis schließlich das eintrat, was sich die Mannheimer von Anfang an sagten, Kutzschbach verläßt sie wieder. Selbst die kurze Spanne Zeit, die zwischen dem letzten Akademiekonzert und der letzten Opernaufführung im Mannheimer Hoftheater („Tristan und Isolde") lag, gab den Mannheimern wenigstens Gelegenheit, sich an dem ausgezeichneten Menschen zu erfreuen, der sich, wie selten jemand, allgemeinster Wertschätzung erfreute. Die Popularität ging so weit, daß die Presse den Vorschlag zum volkstümlichen Abschiedskonzert machte, damit sich auch die arbeitende Bevölkerung von dem verehrten Kapellmeister verabschieden konnte. Wie er die Akademien und die Aufführungen des Musikvereins in weniger Zeit auf eine imponierende Höhe brachte, so war auch sein Wirken als Opernleiter von außerordentlichem Erfolge gekrönt. Neuheiten und Neueinstudierungen kamen in kurzer Zeit heraus und meist war die erste Aufführung schon eine fertige und künstlerisch vollendete Leistung. Ein großer Zug charakterisierte besonders die stilgerecht und großzügig aufgefaßten Wagner-Opern. Und nun geschah das Wunderbare, das eigentlich die höchste Anerkennung für Kutzschbach bedeutete: Dresden holte sich seinen vom Schüler zum Meister gewordenen Kapellmeister zum zweiten Male unter glänzenden Bedingungen wieder, schuf eigens einen Posten, um Kutzschbach für immer an seine Hofoper zu binden. In Mannheim herzlich verabschiedet, in Dresden aufrichtig willkommen geheißen, so begleitet von der Achtung und Liebe seiner Mitmenschen trat Kutzschbach in sein neues Amt. Den fertigen und wiedergewonnenen Künstler ehrte Publikum und Presse in verständnisvoller Uebereinstimmung. Während seiner ersten Walküren-Aufführung bot das Orchester unter seiner Leitung das Schönste des ganzen Abends. „Daß dieser treffliche Dirigent wieder der Unsere ist, wurde allseitig freudig empfunden. Sichtlich in seiner Kunst noch gereift und erstarkt, leitete er die Vorstellung in einer Weise, die zeigte, daß er aus Eigenem zu gestalten versteht. Die Schlußszene erinnern wir uns nicht wohllautgesättigter und tonpoetischer gehört zu haben. Mehr als einmal hat sich schon in die Presse die Bemerkung hineingeschlichen, daß das Orchester dem jungen Talent ebenso folgt, wie man es nur unter Schuch gewöhnt ist, das macht sich in der Oper wie in den Symphoniekonzerten bemerkbar. Die phänomenale Technik des Dirigierens ist bei Kutzschbach bewundernswert und beweist sich immer deutlicher, je größer die Massen sind, die er ohne irgendwelche schauspielerischen Gesten in den Bann seines Taktstockes zwingt. Seine lebhaften Augen wirken beinahe suggestiv auf alle Mitwirkenden und die Mühen der Aufführung schwinden wie Eis unter der wärmestrahlenden Begeisterung dieses Leiters. Genau so wie es Berlioz mit den Worten verlangt: Man muß merken, daß der Dirigent fühlt, daß er versteht, daß er bewegt ist; dann geht sein Gefühl, seine Bewegung auf diejenigen über, die er leitet; seine innere Flamme erwärmt sie, sein Antrieb reißt sie mit fort; rund umher strömt er die Lebensstrahlen der musikalischen Kunst dann aus."

So ist Hermann Kutzschbach eine echte musikalische Künstlernatur, ein Aesthet mit reichem, innerem Empfinden und vornehmem Geschmack, dem die lebhafte Grazie eines Mozart oder Haydn, das gewaltig Erschütternde eines Beethoven ebenso stehen wie die „göttlichen Längen" eines Schubert, Bruckner, und die Werke unserer Modernen. Wenn nun diesem außerordentlichen Dirigententalent bis jetzt allgemeinste Anerkennung fehlte, so ist das eben ein Unrecht, das nicht zuletzt dem bescheidenen wie aufrichtigen und aller Reklame abholden Menschen zuzuschreiben ist. Wie sehr man um so mehr sein Genie zu schätzen weiß, geht aus der Tatsache hervor, als es sich vor 2 Jahren um die Nachfolge des verstorbenen Münchner Generalmusikdirektors Mottl handelte. Die Verhandlungen um Kutzschbachs Persönlichkeit wurden absichtlich streng geheim geführt und Exzellenz Seebach, der Leiter des Dresdner Hoftheaters, hätte sich sicher mit der Freigabe Kutzschbachs an die Münchner Hofoper ins eigene Fleisch geschnitten. Wo sollte er später einen Nachfolger Schuchs finden! **Georg Otto Kahse.**

# Meininger Musikfest.

In den Tagen vom 1.—3. April hat in Meiningen nach langer Pause wieder einmal ein Musikfest stattgefunden, das auch die Bedeutung eines Reger-Festes hatte, denn im Mittelpunkt des ganzen Festes stand die Persönlichkeit *Max Regers*, der von sämtlichen neunzehn Nummern des Programms allein sieben bestritt, von Anfang bis zum Schluß den Taktstock führte und obendrein noch hervorragend pianistisch tätig war. Eine begeisterte Reger-Gemeinde hatte sich eingefunden, um an den Veranstaltungen, zwei Kammermusik- und drei Orchesterkonzerten, teilzunehmen. Das Streichorchester war durch Zuziehung auswärtiger Künstler verstärkt worden, so daß der unserem sonst so vorzüglichen Hoforchester anhaftende Mangel, daß der Streichkörper gegen die Bläser zu sehr zurücktritt, behoben wurde. Das Festorchester war in der Tat von wundervoll abgerundeter Klangwirkung. Das zeigte sich gleich in der so rhythmisch und dynamisch einwandfrei gespielten D dur-Suite mit dem berühmten Air von Bach. Der früher in Meiningen vernachlässigte Bruckner kam mit seiner Vierten Symphonie in *Es*, der sogen. Waldsymphonie, zu Wort. Mag man auch bei ihm die strenge Logik vermissen, mag er auch des öfteren zu weitschweifig werden, prachtvolle Einzelheiten und vor allem der Glanz des Brucknerschen Orchesters lassen diese Mängel wieder vergessen. Das Werk fand großen Beifall. Von beispiellosem Erfolge war die Wiedergabe von Brahms' c moll-Symphonie, die Reger mit liebevoller Sorgfalt ausgearbeitet hatte. Beethovens Violinkonzert spielte *Carl Flesch* mit großem Tone, feinem Verständnis und fortreißendem Schwunge, namentlich das herrliche Larghetto gestaltete sich zu einer vollkommenen Meisterleistung, die den Zuhörer



HERMANN KUTZSCHBACH.

der Welt entrückte. Das Konzert ist hier auch von Joachim, Eldering, Marteau gespielt worden; diesen Großen dürfen wir Flesch getrost beizählen. Es war natürlich, daß das größte Interesse sich den Werken Regers zuwandte. Ein glücklicher Wurf ist dem Komponisten mit dem „Konzert im alten Stil für Orchester" gelungen. In ein altes Gefäß gießt der Meister einen neuen Inhalt, doch ist in jeder Weise der Bachsche Geist gewahrt. Aeußerlich läßt das Werk die dreisätzige Form des Concerto grosso erkennen, doch läßt es der Komponist nicht bei e i n e m Thema, wie es die Alten taten, bewenden. Den sich antwortenden Instrumentengruppen stellt er Soloinstrumente gegenüber und erzeugt mit diesen Mitteln frisch pulsierendes Leben. Von bezaubernder Schönheit gab sich der Mittelsatz. Auch die Hiller-Variationen mit der grandiosen Schlußfuge fanden beim Publikum begeisterte Aufnahme.

Im Chorkonzert (zweites Orchesterkonzert) wurde neben der Altrhapsodie von Brahms und der „Neunten" eines der besten Chorwerke Meister Regers: „Die Nonnen" aufgeführt. Die Grundstimmung dieses Werkes ist religiös-mystisch. Ihr entspricht das orchestrale Gewand; das in herrlichen Farben schimmert: Flageolet der Harfe, gedämpftes und offenes Blech, mehrfach geteilte Bratschen mit den Holzbläsern liefern das Material zu dem prächtig gewirkten Gewand, das sich unter einem von den Violinen in der Höhe gehaltenen, stark dissonierenden, eine schwüle Stimmung erzeugenden Orgelpunkte auf *Fis* entfaltet. In der Orchestereinleitung sowohl wie in den Orchesterzwischensätzen wird das gesamte Themenmaterial des ganzen ersten Teils wirkungsvoll verarbeitet. Die zur Leidenschaft sich steigernde Klage der Nonnen, die feierliche Inbrunst der vierstimmigen, von vierfach geteilten Bratschen getragenen Nonnengesänge sind in ihrem Gegensatz von großartiger Wirkung. Im zweiten Teile des Werkes ist dem Komponisten die Schilderung des Heraustretens des Heilandes aus dem Rahmen des Bildes trefflich gelungen. Die Erscheinung des Heilandes unter Entfaltung alles orchestralen Glanzes wirkt erschütternd. Der Komponist hält bis zum Schlusse an einem Schrittmotiv fest, ähnlich wie Wagner im „Parsifal". Verklärte Harmonien beschließen das Ganze. Die Frauenchöre in ihrer streng kirchlichen, archaisierenden Form halte ich für die bestgelungensten Partien. Der gemischte Chorsatz ist direkt dem Orchester entnommen und wegen seiner chromatischen Stimmführung von großer Schwierigkeit. Die zu einem Chore verschmolzenen Chöre aus Meiningen, Hildburghausen und Salzungen sangen prächtig. Gleich wacker hielt sich der Chor in der „Neunten". Leider war das aus den Damen *Anna Kämpfert*, *Gertrud Fischer-Maretzki*, den Herren *Leo Gollanin* und *Albert Fischer* gebildete Vokalquartett stimmlich nicht wohlausgeglichen. Auch in der Rhapsodie vermochte sich Frau Fischer-Maretzki nicht immer siegreich über dem Männerchor zu behaupten, obwohl die Künstlerin mit großer Hingebung sich ihrer Aufgabe widmete.

In den Kammermusiken wurde Schuberts Trio op. 99 von den Herren Konzertmeister *Treichler* (Violine), Prof. *Piening* (Violoncello) und *Reger* (Klavier), ebenso Brahms' Horntrio mit Kammervirtuos *Muth* in der Hornpartie mit bestem Gelingen aufgeführt. Im Verein mit *Leonid Kreutzer* spielte Reger seine Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere, das Publikum zu brausenden Beifallsbezeigungen hinreißend. Kammervirtuos *Wiebel* spielte Regers Klarinettensonate, die technisch und musikalisch sehr schwierig ist, mit vorzüglichem Gelingen. Frau Fischer-Maretzki sang Reger-Lieder und zeigte mit ihrem vollendeten Vortrage, daß sie sich hier in ihrem Elemente befand und eine Reger-Sängerin ersten Ranges ist. *Gollanin* wartete mit Wolf-Liedern auf und brachte sie gleichfalls vollendet schön zu Gehör. Beide Künstler durften sich des reichsten Beifalls erfreuen. Das „Böhmische Streichquartett" erspielte sich mit dem „Kaiserquartett" von Haydn und dem Regerschen Es dur-Quartett op. 109 einen unbeschreiblichen Erfolg. Das Werk blieb trotz der gehäuften Schwierigkeiten immer klar und durchsichtig. So vollendet gespielt, müssen die Regerschen Quartette dem Meister neue Freunde zuführen. Diese Gewißheit ist mir auch hinsichtlich der übrigen Werke Regers geworden. Reger wurde während des Festes stürmisch gefeiert und am Geburtstage des Landesherrn, der in das Fest fiel, zum „Generalmusikdirektor" ernannt. *L.*

---

# I. Internationaler Musikpädagogischer Kongreß in Berlin.

WENN man über die mehr als 40 Referate eingehend berichten sollte, die während des I. Internationalen Musikpädagogischen Kongresses im Reichstagsgebäude zu Berlin gehalten worden sind, so hätte man seinen Adam erst in drei bis vier verstandbegabte Adamchen zerteilen müssen. Da aber schon e i n geschlossener Verstand nicht ausreicht, die Welt zu erfassen, so ist es besser, eine Teilung zu unterlassen, zumal ein musikpädagogischer Kongreß noch viel schwerer zu erfassen ist als die Welt. Daher war es notwendig, eine Auswahl unter den Vorträgen zu treffen. In erster Linie werden die Ausführungen zur s o z i a l e n Lage der Musiklehrenden von allgemeinem Interesse sein, an die dann noch etliche Ausführungen über die Reorganisation des Musikschul- und privaten Unterrichts, die neueren Ansichten über den Elementarunterricht und anderes folgen mögen.

*Hans Schaub*, der schon vor zwei Jahren am gleichen Ort einen interessanten Vortrag über „Die soziale Lage der Musiklehrenden im Deutschen Reich" gehalten hatte, sprach über dasselbe Thema, zu dessen Ueberschrift er noch hinzufügte „seit dem V. Deutschen Musikpädagogischen Kongreß". Es sei nicht viel geschehen seitdem. Eins der schlimmsten Pfuscherkonservatorien von Berlin, das sich nach keinem Geringeren als Mozart benannte, mehrere tausend Schüler hatte, und u. a. von einem 14jährigen Jungen pro Tag bis zu zehn Klavierstunden erteilen ließ, wofür er 40 M. im Monat bekam, ist allerdings auf polizeilichen Befehl geschlossen worden. Aber den zahllosen Schwindelinstituten, bei denen der Teilzahlungsverkauf von Instrumenten viel wichtiger ist als der angepriesene Unterricht, der gewöhnlich „gratis" erteilt wird, hat man noch nicht die geringsten Schwierigkeiten gemacht. Auch der umgekehrte Fall: „Unterricht, bei zwei Stunden in der Woche monatlich 3 M., und Instrument gratis" blüht noch immer wie die Birken im Mai. Diese Institute stellen auch den „vorgeschrittenen" Schülern Zeugnisse aus, die angeblich zur Lehrtätigkeit befähigen. Solche „Pädagogen", die zur Prüfung einen Sonatinensatz von Kuhlau und ein sehr bescheidenes Bißchen Elementartheorie verzapft haben, bekommen auf ein derartiges Zeugnis — da wir nun einmal Gewerbefreiheit haben (Musikunterricht zählt in diesen Fällen zum Gewerbe!) — die Konzession zur Eröffnung einer Musiklehranstalt, die sie stolz „Konservatorium" nennen, und sich selbst lassen sie natürlich von jenem Tage an mit „Herr Direktor" anreden. Eine an den preußischen Kultusminister eingereichte Petition, in der wenigstens die Beaufsichtigung der Musiklehranstalten durch Musikfachleute erbeten wurde, fand die kühle sekretarische Ablehnung, die fast alle bisher vom Musikpädagogischen Verband eingesandten Petitionen gefunden haben. Ferner sprach Schaub über die schwere Schädigung junger Leute, die durch die schwindelhafte Reklame von Pfuscherkonservatorien verleitet werden, ihren bescheidenen, aber soliden bürgerlichen Beruf aufzugeben, um die Gold und Ehren verheißende Künstlerlaufbahn zu betreten. Nach einigen Jahren, wenn sie ihre Stellung und ihr Geld geopfert haben, als „ausgebildet" entlassen werden und nun überall abweisend zuckende Schultern finden, weil sie nichts Brauchbares können, dann erst merken sie, daß sie ausgebeutelt worden sind. A propos Reklame: ein Institut besagte in seinen Annoncen, daß Fingersteifheit kein Hindernis zur Erlangung einer glänzenden Technik sei, denn der Mangel könnte leicht behoben werden! Schließlich wies der Redner noch auf die großen Härten hin, die das neue Beamtenversicherungsgesetz den Musikpädagogen auferlegt. Da sei unbedingt Remedur notwendig. Die Regierung beschäftige sich übrigens schon mit dem ganz besonders liegenden Fall der Musik- und Privatlehrer überhaupt. (Lebhafter Beifall.)[1]

Direktor *Rudolf Kaiser* (Wien) machte hierauf erwägenswerte Vorschläge zur Behebung der herrschenden Uebelstände und Frl. Dr. *Olga Stieglitz* referierte in sehr klugen und in mustergültiger Gedankenklarheit vorgetragenen Worten über „Die wahren Aufgaben des Vereinslebens", wobei sie mit feiner Energie darauf hinwies, daß nur die Arbeitsleistung eines Vereins seine Existenz berechtige, und nichts anderes, wie etwa gemütvolle Geselligkeit, resultatlose Streitereien über niemals zu erledigende kunstästhetische Fragen usw. Sie stellte die Organisation eines gut arbeitenden Vereins den Zuhörern vor, und hat damit — hoffentlich — der Arbeitsbegeisterung (die, wer hätte wohl jemals nur im allergeringsten daran gezweifelt, überall glänzend ist) der Zweig- und Ortsvereine des Musikpädagogischen Verbandes einen Ansporn gegeben, die bisherigen Leistungen noch zu übertreffen! . . .

Ueber die Reorganisation der Musikbildungsanstalten sprachen Musikdirektor *Goguel* (Straßburg) und *Ludwig Riemann* (Essen). Die Organisation unserer Musikbildungsanstalten entspricht nicht mehr den Bedürfnissen unserer Zeit. Das Standesansehen des Musiklehrers leidet unter den vielfach schmachvollen Zuständen in betrüblichster Weise. Man deckt zu gern eine Anstalt mit dem Namen eines berühmten Künstlers, der oft alles andere als ein großer Pädagoge ist, der er doch sein müßte, um eine Unterrichtsanstalt sachgemäß leiten zu können. Dilettanten dürfen nicht gemeinsam mit Berufsmusikern unterrichtet werden. Die Lehrpläne müssen vereinheitlicht sein — ohne Vernachlässigung des Individuellen. (Das ist ja wohl das Ziel und der Wunsch aller Pädagogen! Anm. d. Ref.) Die Selbstbestimmung der Dauer

[1] Wir werden auf dies Gesetz noch zu sprechen kommen. Red.

des Unterrichts von seiten des Schülers ist ungeheuerlich. In welcher anderen Schulung gibt es das noch? (Auf der Universität und der Kunstakademie! Anm. d. Ref.) Herr Goguel möchte jeden privaten Unterricht offenbar ausschließen. Nach seinen Ideen müßte die Organisation folgende sein: 1. Grundbedingung: Berufsmusiker dürfen nur auf der für sie zu errichtenden Akademischen Schule ausgebildet werden. Dilettanten gehören in eine siebenklassige Vorschule. 2. Grundbedingung: Der Lehrplan ist für eine bestimmte Anzahl Jahre festzustellen, die folgendermaßen einzuteilen sind: Elementarklassen 5 Jahre, höhere Schule 7 Jahre, akademische Ausbildung 9 Jahre. Dreimaliges Sitzenbleiben in derselben Klasse erwirkt den Ausschluß. (Bitte, verehrte Leser, der letzte Satz wurde bereits am 27. März ausgesprochen, nicht etwa am 1. April!) Herr Goguel vergißt vor lauter pädagogischem Eifer eines, was nicht ganz unwichtig ist: es handelt sich um eine freie Kunst, in der unterrichtet werden soll, nicht um eine Realschul- oder eine Gymnasialausbildung. Er vergißt ferner, daß unsere bedeutendsten Künstler in der großen Mehrzahl erst bei einem frei erwählten, nicht zu einer Schule gehörigen Meister, ihren letzten Segen bekommen haben. Und das wird wohl so bleiben, solange wir große Künstler haben, die genügend Freiheitsgefühl besitzen, um den Lehrplan einer Musikschule, und noch mehr den Stundenplan, als eine Hemmung für die Entfaltung eines freien Künstlergeistes zu halten. Man darf den Bogen nicht überspannen, Herr Goguel! Eine gut geordnete Musikschule ist sicher etwas sehr Wertvolles, aber nun und nimmermehr das alleinseligmachende Mittel zur Verbreitung künstlerischer Bildung. Jeder muß sie nach seiner Fasson suchen und finden können.

Die Ausführungen Ludwig Riemanns zu demselben Thema kann ich nur den Leitsätzen nach wiedergeben, da ich nicht dem Vortrage beizuwohnen imstande war. Von zuverlässiger Seite wird mir gesagt, daß sie weit näher an die Möglichkeit einer Verwirklichung herankamen, als die des Vorredners. 1. Der Staat schaffe für das musikalische Handwerk Gewerbemusikschulen, und für höhere musikalische Ausbildung und Bestrebungen wissenschaftliche Kunstmusikschulen. 2. Die Schaffung stütze sich auf bestehende Zustände, die Behörde stelle Lehrpläne und Lehrziele auf und bestimme nach ihrem Umfang den Namen der Schule. 3. Die Reifezeugnisse der Kunstmusikschule werden nur durch von Regierungskommissaren geleitete Examina erreicht. (Warum nur immer wieder Reifezeugnisse für Künstler? Für Pädagogen sind sie äußerst wünschenswert, aber für Künstler? Bekommen Maler, Bildhauer, Schriftsteller „Reifezeugnisse“? Anm. d. Ref.) 4. Die von der Regierung zu ernennenden aufsichtsführenden Beamten müssen Musiker mit leitender Stelle in Staats- oder städtischen Diensten sein. 5. Die Aufsicht hat sich auf die künstlerische Qualität der Leiter, der gesamten Lehrkräfte und der inneren Organisation der Anstalt zu beziehen. 6. Prospekte und Annoncen, die Täuschungen für das Publikum enthalten, sind als unlautere Reklame zu verbieten. 7. Die Bestimmung der Grenze zwischen Gewerbe- und Kunstmusikschulen.

Einige beherzigenswerte Sätze über „Die Anforderungen der Gegenwart an den Privatunterricht“ sprach Frl. Dr. *Stieglitz*. Sie betonte nachdrücklich, daß der private Musiklehrer ein in seinem Fach ebenso gründlich und vielseitig wie allgemein gebildeter Mensch sein müsse. Er habe durch seine Vielseitigkeit, die vor allen Dingen auch rein musikalische Belehrung einschliessen müsse, alles das zu ersetzen, was das Konservatorium an vielfältiger Anregung gibt. Dann wird er auch die Konkurrenz des Masseninstituts aushalten können.

Erfreulich stark war das Interesse am Gesang- und Musikunterricht in den Schulen. Es wurde dabei über Gesangmethoden, Musikdiktat, Gehörsentwicklung und die Tonic Sol-fa-Bewegung manch erwägenswertes Wort gesprochen. Dr. Karl Storck gab folgende Anregungen zu Gründung von *Volksmusikschulen*. Die Musik als die volkstümlichste aller Künste, die in kleinerem oder größerem Rahmen auszuüben fast jedem Menschen durch das Mittel seiner Stimme freisteht, sollte im Anschluß an die Volksschule systematisch gepflegt werden. Aber nicht nur der Gesang und die wünschenswerte musikalische Grundbildung, sondern auch die Instrumentalmusik sollte dort eine Förderung erfahren, so daß Schülerorchester und -chöre zusammengestellt werden können. Die Gesanglehrer der Volksschule, die ja am ersten erkennen können, welche Schüler musikalisch begabt sind, sollten die Auswahl treffen. Ein oder mehrere Gönner, die ein Klavier und einige andere Instrumente stiften, würden wohl überall aufzutreiben sein. Der Unterricht braucht nicht gänzlich umsonst erteilt werden, sollte aber nicht teurer werden als der von den Pfuschern angebotene, also etwa 3—5 M. pro Monat. Als Unterrichtsräume müßte man Schulzimmer zugestanden bekommen. Auf diese Weise könnte eine kräftige Ernährung des Volkes mit guter Musik durchgeführt und dem Pfuschertum sowie der Schundliteratur ein sehr kräftiger Damm entgegengesetzt werden.

Auch die bösen Musikkritiker wurden gewürdigt. Prof. *Ary Belinfante* (Amsterdam) sprach einige Gemeinplätze zu diesem Thema und verlangte eine Prüfung. Er teilte mit, daß in Amsterdam solche Prüfungen vom Niederländischen Musikpädagogischen Verbande abgehalten würden. Was da verlangt wird, ist allerdings sehr bescheiden. Es würde für das vielseitige Musikleben in Posemuckel gerade ausreichen. In der Diskussionssitzung zu diesem Thema traten ein paar Damen dafür ein, daß die Kritik hauptsächlich für den Künstler da sei, und daß sie darum spezialistisch gehandhabt werden müsse. Dr. Storck trat dieser, höchstens bei Fachzeitschriften — und selbst da kaum — durchführbaren Anschauung entgegen, indem er betonte, daß die Kritik durchaus nicht für den Künstler, sondern zur Förderung der Kunst (dessen sollte Dr. Storck sich aber selber stets eingedenk sein, Anm. d. Red.) und des Kunstverständnisses der Leser da sei. Es sei leider Sitte geworden, daß die Künstler eine Kritik wie eine Zensur betrachteten, mit der sie nachher ihr Können bei denen anpreisen, die sie engagieren sollen. Das ist eine Erniedrigung der Kritik, wie sie gar nicht genug verurteilt werden kann. Die Kritik darf auf keinen Fall die amerikanischen Propagandagelüste sehr vieler Solisten unterstützen.

Unter den angenommenen Resolutionen sind besonders drei bemerkenswert. Die erste hat folgenden Wortlaut:

„Die am 27.—30. März 1913 im Reichstagsgebäude versammelten Teilnehmer des I. Internationalen Musikpädagogischen Kongresses nehmen mit Bedauern Kenntnis von den in Deutschland obwaltenden unwürdigen Verhältnissen im Musikbildungswesen und erblicken als einzig möglichen Weg zur Besserung die Wiederbelebung und Erweiterung der Königlichen Kabinettsordres von 1834 und 39 und die Beaufsichtigung der Musiklehranstalten und aller an ihnen



Die Teilnehmer am I. Internationalen Musikpädagogischen Kongreß im Reichstagsgebäude zu Berlin.

wirkenden Lehrkräfte durch von der Regierung zu berufende geeignete Fachleute."

Die zweite Resolution besagt, daß der Musikpädagogische Verband bestrebt sein will, seine Organisation weiterhin zum Schutz des Musikunterrichts auszubauen, und daß er darauf dringen wird, daß der Staat fachmännischen Beirat annimmt.

Die dritte betrifft die Frage der *Notenschrift*. Es wurde der Beschluß gefaßt, eine andere als die gegenwärtig gebräuchliche Notenschrift unter keinen Umständen beim Unterricht einzuführen. Dies sei das einzige Mittel, eine große allgemeine Verwirrung zu verhindern, unter der nur allein diejenigen zu leiden haben, die Musikunterricht suchen. Alle Resolutionen wurden einstimmig angenommen.

Rein äußerlich nahm sich der Kongreß recht stattlich aus. Auf dem Präsidentensessel des höchsten deutschen Volkshauses saß Prof. *Kulenkampff*, der mit großem Geschick und dankenswerter Hingabe die Sitzungen leitete. Ihm zur Seite nahmen Prof. *Egidi*, Dr. *K. Storck*, Frl. *Anna Morsch* und Frl. Dr. *Stieglitz* als Stellvertreter und Schriftführer Platz. Die Bundesrats- und Ministersitze füllten die aus fast allen europäischen Ländern herbeigeeilten, zum Teil von ihren Regierungen, Verbänden und Konservatorien abgesandten offiziellen Deputierten, und beinahe sämtliche Abgeordnetenplätze waren mit Männern und Frauen, diese wohl in der Ueberzahl, gefüllt. Ein reges Treiben herrschte allenthalben im Reichshause. Die Wandelgänge waren mit diskutierenden und gestikulierenden Künstler- und Lehrerphysiognomien gefüllt und auch in den Diskussionssälen ging es manchmal recht lebhaft zu. Aller Voraussicht nach werden sich die Teilnehmer in zwei Jahren beim II. Internationalen Musikpädagogenkongreß in Wien wiedersehen. **H. W. Draber.**

# Vom Breslauer Musikleben.

## Der Orchesterverein.

### (Anklagen, Urteile, Verteidigungen, Wünsche.)

„Teuer ist mir der Freund, doch auch den Feind kann ich nützen; zeigt mir der Freund, was ich kann, lehrt mich der Feind, was ich soll."
Schiller.

DER Breslauer Orchesterverein hat in diesem Winter das Fest seines fünfzigjährigen Bestehens gefeiert. Die aus diesem Anlaß veröffentlichte Denkschrift ist die Bestätigung des berechtigten Urteils, daß der Orchesterverein neben der Singakademie, mit der er seit mehr als 10 Jahren vereinigt ist, das wichtigste Organ in Breslaus musikalischem Organismus bildet, gewissermaßen sein Herz. Wenn ich nun Symptome von Herzkrankheiten, die übrigens die Lebensfähigkeit des Jubilars nicht gefährden, bei der folgenden Untersuchung erwähne, so tue ich das nur pflichtgemäß als Musikarzt, der seine auf Heilung hinarbeitende Diagnose stellen muß, ohne sich vom Freudennachhall der Geburtstagsfeier betören zu lassen.

Der Vereinschronist *H. Behr* führt uns das Wissenswerteste an künstlerischen und geschäftlichen Ereignissen von der Gründung bis zur Gegenwart vor. In den letzten 10 Jahre fallen so wesentliche Vorgänge wie der Bund mit der Singakademie, die städtische Subvention von 20 000 M. (und neuerdings 35 000 M.) und die an sie geknüpfte Bedingung, volkstümliche und Schülerkonzerte zu veranstalten, die sommerlichen Konzerte im Südpark, der Bau einer Orgel und eines vornehmen Kammermusiksaals, die Berufung *Alfred Wittenbergs* an die Spitze des hier wirkenden Streichquartetts und der seit einem halben Jahre verwirklichte Beschluß, „den Stamm des Orchesters (40 Musiker) mit festen jährlichen Verträgen und Gehältern zu engagieren". Diese Uebernahme des „Philharmonischen Orchesters" in die eigene Regie des Orchestervereins bezeichnet der Chronist als den wichtigsten Beschluß, den der Verein in der ganzen Zeit seines Bestehens gefaßt hat. Das einzige für höhere Zwecke im Konzertsaal in Betracht kommende Orchester ist das Philharmonische. Bisher gehörte es nur sich selbst, diente keinem, sondern machte sich den jeweiligen Dirigenten dienstbar. Auf eigene Rechnung veranstaltete es wöchentlich zwei Konzerte, Kaffeekränzchen mit Musik, stellte sich aber im übrigen anderen Unternehmern zur Verfügung, regelmäßig dem Orchesterverein, der es an seinen Abenden durch hiesige Künstler verstärkte. Mit Recht ward dieser Verband mit einer Republik verglichen, in der alle Bürger gleiche Rechte haben. Nicht einmal der Präsident (Dirigent) genoß Vorrechte; er war ja von denen, die seine Untertanen sein sollten, abhängig und mußte ihren Terrorismus fürchten. Und die Furcht davor wäre nicht unberechtigt gewesen. Kam da einmal ein berühmter auswärtiger Dirigent hierher, um das Orchester für sein Konzert in Anspruch zu nehmen. Zahl und Bezahlung der Proben und die Honorare für die Aufführung wurden vereinbart; doch kurz vor dem Konzert verlangten die Spieler eine Erhöhung der bereits festgesetzten Honorare, sonst . . .! Solche Vorkommnisse sind jetzt unmöglich, denn der Orchesterverein ist nun der Brotherr der Musiker, was auch im Interesse ihrer Disziplin und der sozialen Fürsorge für sie als Fortschritt zu begrüßen ist. Ein Nachteil würde sich jedoch daraus ergeben können, daß der Verein nunmehr ein Orchestermonopol hat, von dem er noch selbstherrlicher als bisher Gebrauch — und Mißbrauch — machen dürfte. Schon im letzten Bericht klagte ich darüber, daß wir hier auf die Bekanntschaft mit auswärtigen berühmten Orchestern und Dirigenten seit einer Reihe von Jahren verzichten mußten, weil die kleinliche Furcht vor der Konkurrenz zu einer der Breslauer Musikkultur schädlichen Hinderungsmaßregel geführt habe. Auswärtigen Kapellen konnte der große Saal unseres Konzerthauses „vertragsgemäß" bisher immer verschlossen bleiben, und einem fremden Kapellmeister wurde einmal der Antrag auf Ueberlassung des nur dem Orchesterverein angehörigen Solisten-Streichquartetts abgelehnt, weil man in diesem Meister einen unerwünschten „Konkurrenten" sah! Jetzt, als Besitzer der Philharmonischen Kapelle, könnte der Orchesterverein überhaupt jeden „Nebenbuhler" fernhalten. Dieses Schicksal hätte *Weingartner* beinahe erfahren; dem hervorragenden Dirigenten die Möglichkeit zu geben, im Laufe dieses Winters hier zu wirken, ist nach großen, törichten Schwierigkeiten schließlich doch gelungen. Die sehr charakteristischen Einzelheiten dieser Schildbürgerkomödie will ich lieber verschweigen; sie würden aber die musikalische Vereinsmeierei in der Provinz gut erkennen lassen. Die berechtigten Worte „Das sind ja merkwürdige Zustände" stehen als Anmerkung der Redaktion in meinem letzten Bericht aus Breslau hinter einem Satz, in dem ich eine andere Probe kunstkulturfeindlicher Maßnahmen gab. Solche Auswüchse wuchern überall da, wo das Unkraut kleinstädtischen Parteigeistes blüht und eine lokalpatriotisch „wohlwollende" Presse an sich emporranken läßt. Das Wohlwollen der Kritik schwand gelegentlich nur dann, wenn es galt, gegen die „moderne Richtung" zu mobilisieren. In dieser Tätigkeit ragte lange, viel zu lange, der Musikbarbar Prof. *Bohn* hervor. Von seinen ersten Bocksprüngen im Ziergarten der Kunst (den „Meistersingern" sagte er nach: Das ist keine Musik!) bis zu seinem Tode (1909) war seine nüchtern akademische, geist- und gefühllose Amtsführung reich an Beweisen dafür, daß sein Ruf als der eines unfehlbaren Musikpapstes unberechtigt war. Kritiken sollen nicht bloß Hand und Fuß haben, sondern auch Kopf und Herz. Der glückliche Besitzer aller dieser Organe, Prof. *Flügel*, machte von ihnen oft keinen guten Gebrauch. Der größte Teil des Publikums ist hier leider so geartet, daß die Kritik als Feindin von Eroberungszügen und Kulturarbeiten Zustimmung fand. Man will sich ja nicht anstrengen, sondern nur „amüsieren", man will nichts hinzulernen, nicht den musikalischen Horizont erweitern, sondern man wünscht die Leibgerichte zum Ohrenschmause. Als ersten Gang will man die „Oberon"-Ouvertüre serviert haben, sodann begehrt man eine bravouröse Konzertarie mit möglichst viel Ziergesang, die man am liebsten von einer „reizenden" Diva hört, am Schluß des Menüs soll etwa Beethovens „Pastorale" stehen, und wenn vor ihr gar noch ein Geiger zum hundertsten Male den Beweis liefert, daß Mendelssohns Violinkonzert immer noch am Leben ist, dann ist des Vergnügens kein Ende!

Diesen Geist des Philisteriums nährten während zweier Jahrzehnte *Bernhard Scholz* und *Max Bruch*. Eine ganz andere Persönlichkeit war der erste Dirigent des Orchestervereins, Dr. *Leopold Damrosch*; er wollte als Bildungsvermittler, als Kulturpionier wirken, konnte sich aber — das ist bezeichnend! — hier nicht durchsetzen und ging, um seinem neudeutschen Ideal mit Erfolg dienen zu können, von Neudeutschland — — nach Amerika. *R. Maszkowski*, der Nachfolger Bruchs, war eine zu gesunde, originelle Musikantennatur, als daß er in seiner Tätigkeit als musikalischer Architekt dem „Zopfstil" hätte zum Siege verhelfen können. Sein Liebling war Brahms — und der ist bis auf den heutigen Tag der alleinseligmachende Gott aller Orchestervereinsleute geblieben — aber der Name Brahms bedeutete für Maszkowski kein Programm, denn fast ebenso groß war seine Begeisterung für Richard Strauß.

Die unentbehrliche Vorliebe für Brahms (und die Alten) ist in Prof. *Dohrn* nicht geringer, aber das ebenfalls unentbehrliche Interesse für das Neue, Seltene, abseits Liegende ist in ihm nur sporadisch. Zuweilen bringt er ganz „Seltenes", z. B. verfehlte Arbeiten von Klenau und (auf höheren Befehl) von Furtwängler, während bedeutende, anderwärts längst anerkannte Komponisten hier gar nicht oder nicht genug zur Geltung kommen. Ganz unbekannt ist Draeseke, der als Vermittler zwischen den Alten und den Jungen gerade für Breslau geeignet wäre. Ebenso wie ihm ergeht es hier Klose, Noren, Kaun, Berger, Bischoff, Koch, Fried, Bleyle, Huber, Volbach, Ertel, Urspruch, Juon, Balakireff, Tanajeff, Rachmaninoff, Dohnányi, Sibelius, Busoni, Fauré und vielen anderen. Mit nur je einem Werke sind Nicodé,

Weingartner, Pfitzner, Hausegger, d'Indy, Bossi eingeführt; Grieg und Tschaikowsky, Bruckner und Mahler, Schillings und manche andere sind ungenügend vertreten. Dagegen kehren die beliebtesten Symphonien und Ouvertüren meist alle zwei oder drei Jahre, manche auch öfter, in den Konzerten des Vereins wieder. Das Vorspiel zu den „Meistersingern", um nur e i n Beispiel zu erwähnen, wurde 1901, 1902, 1903, 1905, 1907, 1908 aufgeführt. Und damit man nur ja nicht vergaß, daß es eine der genialsten Tondichtungen ist, setzte man es auf das J u b i l ä u m s p r o g r a m m, natürlich zusammen mit Beethovens Neunter Symphonie, die bei keinem Musikfest fehlen zu dürfen scheint. Vorher spielte *d'Albert* das Es dur-Konzert von Beethoven glanzvoll, aber nicht so eindrucksreich wie in jener Zeit, als er, ein König im Hochlande der Klavierkunst, noch keinen Schritt ins „Tiefland" getan hatte. In dem einleitenden Händelschen Hallelujah bewies der Chor wieder den Erfolg der Dohrnschen Schulung, ebenso in der Symphonie. Das dem Orchesterverein verpflichtete *Wittenberg-Quartett* spielte mit schönem Ton in reifer Auffassung Beethoven, Schubert und Mozart, die lieben alten Bekannten. Diese und Brahms lassen keinen Platz für die Kammermusiker unter den schon vorhin als abwesend verzeichneten Komponisten, deren Schicksal noch Behm, Scheinpflug, der Schlesier Graf Hochberg, Suk, Bazzini, Sinigaglia und viele andere teilen müssen. Sinding und Thuille sind vernachlässigt, Streichquartette von Strauß, Reger (! Red.) und Grieg ganz unbekannt. Da ich nicht moderne Musik um jeden Preis fordere, sondern das Besondere, Seltene, Unbekannte und Verschollene zur Bereicherung musikalischer Bildung befürworte, empfehle ich auch Kammermusik von Spohr, Onslow und einem hier noch nicht ausgegrabenen Zeitgenossen Mozarts, nämlich Boccherini; auch Dittersdorf ist wichtig für den, der seinen musikgeschichtlichen Horizont erweitern will. Nur solche Hörer, nicht die Vergnügungsphilister sollten berücksichtigt werden! Die einzige Komposition mit der Bemerkung „zum ersten Male" trug in diesem Winter das originelle, reizvoll kapriziöse, aber schließlich in Manierismus verfallende Streichquartett in G dur von *B. Sekles*. Eine dankenswerte Wiederholung erfuhr das Streichquartett in a moll von *Hermann Behr*, dem zweiten Geiger des Vierbunds. Dieses gehaltvolle Werk steht viel höher als seine einst von mir abgelehnte Symphonie; es erhebt sich beträchtlich über die mittlere Linie moderner Produktion. Die Programme der von Behr geleiteten „volkstümlichen Konzerte" sind „statutengemäß" möglichst reizlos gehalten, damit die „großen Konzerte" keine Konkurrenz erfahren. Nun, diese Konkurrenz ist jetzt in der Tat nicht zu fürchten, denn der Saal ist stets halbleer — ein trister Anblick, der die lähmende Einförmigkeit des ganzen Betriebs noch deutlicher fühlen läßt. In den Gehörskreis des „volkstümlichen" Publikums sollten gelegentlich z. B. Gernsheim, Goldmark, Rheinberger, Götz, Gade, Hofmann, Raff, Lachner, Volkmann, Reinecke, Rüfer, B. Scholz, Rubinstein, Jadassohn u. a. treten.

In den *Dohrnschen* Konzerten ist für die nötigen Reize durch „zugkräftige" Solisten und durch Novitäten gesorgt; die Auswahl beider Mittel ist nicht immer glücklich. Die textlich und musikalisch gleich peinvolle Ballade für Bariton und Orchester „Ebbe Skammelsen" von *P. A. v. Klenau* und die Karnevalsouvertüre zu „Prinzessin Brambilla" von *Braunfels* erwiesen sich als Nieten; ein Treffer, wenn auch kein ganz hoher, ist die „Lustige Ouvertüre" *Weingartners*, der durch sie hier als Komponist eingeführt wurde. Delius' zu einförmig angelegter englischer „Sommergarten" ist von den Gärtnern Debussy („L'après-midi d'un faune") und Wagner („Waldweben") mitbestellt worden. Mit dem Vermögen, große Eindrücke zu hinterlassen, hat *Verdi* seine vier geistlichen Stücke begabt. Die schwierige scala enigmatica wurde ohne Wanken und Fehltritt bestiegen, aber durch starkes Detonieren litt der Frauengesang in der „Hymne an die Madonna" aus Dantes „Paradiso". Abermals in die Welt der Divina commedia kamen wir wenige Wochen später. Im Inferno der Lisztschen „Dante-Symphonie" war uns Prof. *Dohrn* ein sehr wegekundiger und überdies höchst temperamentvoller Führer. Daß ein Dirigent die Schwächen der beiden folgenden Sätze aus eigener Kraft zu verdecken imstande ist, bewies mir vor 1½ Jahren Hausegger in Berlin. So erfreulich die Aufführung dieses Werkes schon wegen der fortreißend großartigen Infernomusik ist, so unerfreulich ist die Tatsache, daß eine weltberühmte Symphonie erst 1912 den Breslauern bekannt gemacht wird.

Nicht minder erstaunlich ist es, daß die Fünfte Symphonie des hier von jeher vernachlässigten *Bruckner* 35 Jahre (!) nach ihrer Entstehung bei uns die erste Aufführung erlebte. Es ist schier unbegreiflich, wie uns dieses zugleich rührend naive und überwältigend große Bekenntnis eines keuschen, frommen Gemüts, das alle seine Regungen in Musik umsetzt, so lange vorenthalten werden konnte. Auch diese B dur-Symphonie weist den unökonomischen Bruckner-Stil auf. Der Komponist atmet in lähmenden Absätzen, er wird, wie Goethes Zauberlehrling, die Geister, die er rief, nicht los, er kann sie nicht bannen, nicht in dem von Herrn und Frau Jedermann verlangten symphonischen Paradeschritt gehen lassen, und er ist in der Beschränkung nicht Meister; aber in der Beschränktheit Meister waren jene vielen Leute, die sich von der Macht der Gedanken, der Tiefe und Reinheit des Gemüts ihres Denkers, den gewaltigen Steigerungen und Höhepunkten, der erlesenen Kontrapunktik und Instrumentation und den goldenen Melodiebögen, die wie Heiligenscheine auf den Bildern der Quattrocentisten schweben und leuchten, nicht begeistern lassen wollten. Viele glänzten durch Abwesenheit, viele verdunkelten Bruckner durch ihre Anwesenheit. Man promenierte im Saal, klapperte und plapperte, lachte und zischte. Dieselben Klagen hat Dr. *Neufeldt*, der viel mehr ist als bloß ein Ersatz für Prof. Flügel, in der Schlesischen Zeitung erhoben und ist mit echter Beredsamkeit für Bruckner eingetreten. Aber niemand hat sich gegen das ungeschickte Programm jenes Abends gewandt. Auf die fast 1½ Stunden dauernde, Rokokomusik erdrückende Symphonie folgten Mozarts erste Arie der Gräfin Almaviva, Stücke aus Schuberts „Rosamunde", vier Lieder, die Frau *Hatgren-Waag* aus Berlin mangelhaft sang, und als überflüssiges, das Konzert ungebührlich ausdehnendes Anhängsel das „Tannhäuser"-Vorspiel. Ob Strauß und Hausegger in Berlin, Schillings in Stuttgart, Weingartner in Fürstenwalde, Kyritz oder Pyritz, Wolfrum in Heidelberg, Steinbach in Köln solche Programme „machen"? Diese Polemik richtet sich weniger gegen den zu diplomatischen Dirigenten als gegen die Mißwirtschaft der Kunstvereinsmeierei, den ihr zugetanen Teil der Presse und vor allem gegen den Hauptschuldigen, unser Publikum, von dem Ovids Worte gelten: „rudis indigestaque moles!" Und dem Orchesterverein bringe ich als Jubiläumsgabe post festum den folgenden Wahlspruch dar: Gegen die Banausen, ohne Cliquen, für die Kunst!

**Dr. Paul Riesenfeld.**

# Prager musikalische Nachrichten.

DIE öffentliche Pflege historischer Musik in Prag hat in den letzten Jahren durch den ernsten Idealismus Dr. *Gerhard von Keußlers*, des Dirigenten des Deutschen Singvereines und des Deutschen Männergesangvereines, einen gewaltigen Aufstieg zu verzeichnen. In der Bedeutung der Aufgaben, in der Qualität ihrer Durchführung, und in einer bemerkenswerten Folge: in der Intensität der Anteilnahme seitens der breiten Masse des Publikums. Für die musikalische Gemeinde Prags waren die drei Aufführungen von *Seb. Bachs Hoher Messe in h moll* erhebende Feste. Wer die Voraussetzungen kennt, insbesondere die diffizilen Fragen der Aufführungspraxis, der wird die Werte eines derartigen Konzertes zu würdigen wissen. Durch die von der neuen Bach-Gesellschaft nach diskrepanten Aufführungsmethoden gewonnenen Anschauungen und Normen ist für die Wiedergabe der Musik aus der Bach-Zeit eine gewisse Basis geschaffen worden. Dr. von Keußler setzte sich in der ihm eigenen tiefgründigen Weise mit den neugewonnenen Perspektiven der Bach-Kunde auseinander und war darauf bedacht, die Resultate des historischen wie des modernen-intuitiven Verfahrens nach den örtlichen akustischen und individuellen Verhältnissen einzurichten. — Im *Bach-Orchester* war eine chorische Besetzung des Holzes zu bemerken, der Bläserchor war um zwei das Klangkolorit wesentlich beeinflussende Bach-Trompeten bereichert. Den Kontinuo hatte der Dirigent gründlich und mannigfaltig gearbeitet. Mir schienen Orgelstimme und Orchesterbässe partienweise nur zu diskret zu sein und so der von Ph. E. Bach gestellten Forderung, die Fundierung des Basses durch die Orgel möge „die Pracht befördern und die Ordnung erhalten" nicht gerecht zu werden; doch ist die Aussetzung des Generalbasses Sache des subjektiven Stilempfindens jedes einzelnen. Da wo schwierige Technik der Bläser die Uebernahme einer Stimme seitens eines andern Instrumentes wünschenswert machte, war die Orgel vortrefflich am Platze. — Bei der *Tempofrage* wich Keußler einer synthetischen Auffassung, die sich etwa bloß mit der Regelung nach der Natur des betreffenden Messeteils begnügte, aus, und richtete das Tempo nach der Schreibart des Satzes, vor allem darauf bedacht, die kontrapunktischen Linien hervortreten zu lassen, in den breiten wie in den dahinstürmenden Sätzen; außer der Plastik des Formgefüges war es noch der inhaltliche Ausdruck der Gedanken, der ihm zeigte, ob er sich für getragenes Zeitmaß entscheiden könne oder das Tempo zu beschleunigen habe. So kam er innerhalb eines Satzes durch Variierung der Tempi zu sehr feinen Nuancen. — In der *Dynamik* huldigte der Dirigent rationell historischen Prinzipien. Auch da läßt die Bach-Epoche den aufführenden Künstlern freie Auffassung. Kreußler setzte Licht unmittelbar neben Schatten. Ausgesprochene *f* neben *p*. Er gab Akzente. Das ist stilecht und latent etwa auch im ersten Teile der Messe durchzufühlen, wo zwischen lautrufenden

Chören träumerische Soli stehen. Es ist eine Kunst für sich, im Gloria diese Stärkegrade richtig auszuwiegen, sie kamen unter Keußler zu elementarer Wirkung. Der Dirigent hat somit Crescendi und Diminuendi über großen Räumen vermieden und nur Verzierungen und Floskeln mit diesem Kunstmittel belebt. — Die verstärkten Chöre des Deutschen Singvereines und des Deutschen Männergesangvereines haben tonal, rhythmisch und in ihrer Ausdrucksfähigkeit das Höchste gegeben, was ein Vokalkörper nach halbjährigem Studium eines Werkes und unter meisterlicher Führung geben kann und haben sich mit dieser seit Jahren nicht gehörten überwältigenden Leistung als die in der Vokalkunst Prags maßgebenden Vereinigungen deklariert. Solisten waren: *H. v. Debicka, E. Hernady, St. Belina, N. Zec.* Ein anerkennenswertes Bemühen um die Bewältigung des Technischen sei festgestellt. Insbesondere Alt und Tenor boten Respektables. Zur Beherrschung der Parte gehört allerdings außer einer geradezu italienischen Kehlvirtuosität die Bewältigung des Bach-Stiles. Den Ausdruck brachten die Solisten hin und wieder im Rezitativ Sie sangen da im tempo rubato, nach der Weisung Ph. E. Bachs. Uebertrugen aber diese Art des Singens, das „Hurtige", nicht zum Vorteil des Verzierungswesens und des Stiles überhaupt, auf das Lyrische. Es ist eine allgemein bekannte Tatsache, daß eben stilsichere Bach-Solisten eine Seltenheit geworden sind. Den Kontinuo spielte Prof. J. Klicka. Das Orchester des Deutschen Landestheaters war sowohl in den Soloparten wie im Ripieno klangschön. Das Haus war an allen drei Abenden (der letzte wurde von der *Prager Musikervereinigung* veranstaltet) gedrängt voll und ehrte den Dirigenten durch spontane, langanhaltende Ovationen. Dr. von Keußler hat als selten feiner Künstler und als einer von den wenigen, die die Kunst um ihrer selbst willen treiben, Anspruch, in den Musikzentren Deutschlands gehört zu werden.

Eine Erinnerung an den von Keußler vor nicht gar langer Zeit gebrachten Bach-Kantatenabend war die Wiederaufführung des im wesentlichen gleichen Programmes durch den *„Hlahol"*. Und zwar waren es Kantatenbearbeitungen von Fr. Schreck, F. Mottl und Max Reger: Der Actus tragicus, Bleib' bei uns, Wer nur den lieben Gott läßt walten, Nun ist das Heil. Eine fleißige Vorbereitung unter Kapellmeister *J. Klicka* scheint stattgefunden zu haben. Doch wird es noch strenger vokaltechnischer Schulung bedürfen, um eine so schwierige Materie einwandfrei beherrschen zu können. Außerdem ist das Eindringen in den Sinn alter Musik unbedingte Voraussetzung, um weiterbauen zu können. Die Wirkung entsprach nicht der Mühewaltung. Da fehlt die Bach-Tradition. Aus der Reihe der Solisten ist Frl. *M. Schrödl* zu nennen, die mit ihrem schöngefärbten Soprane zu Hoffnungen berechtigt.

Einen weiteren Bach-Abend vermittelte uns der Leipziger Thomas-Organist *Karl Straube.* Er spielte den Kontinuo der Bachschen D dur-Orchestersuite am Klavier, sehr wirksam und in klarer Anpassung an das Orchester der Tschechischen Philharmonie, das von seinem Dirigenten, Dr. *W. Zemanek,* mit viel Sachkenntnis geführt wurde. Bei den Orgel-Choralvorspielen kam das Persönliche der Straubeschen Kunst zur Geltung. Er ist ein Feind alles Virtuosenhaften. Er charakterisiert die Themen durch die Register und kombiniert einfach im Bachschen Sinne und plastisch. Es liegt Großzügigkeit im polyphonen Spiele dieses Meisters.

Für die Uebung historischer Musik auf akademischem Boden ist die in einem Vorberichte erwähnte Gründung eines *Musikwissenschaftlichen Institutes* an der Deutschen Universität von Bedeutung, das mit seiner zweckmäßigen Notenbibliothek berufen sein wird, die Bestrebungen der Prager Deutschen Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft zu unterstützen.

Die modernen Programme sind dünn ausgefallen. In den Philharmonischen Konzerten des Neuen Deutschen Theaters gelangen die Novitäten überhaupt erst in der österlichen Periode zu Gehör. — Eine fünfsätzige Tondichtung „Pan" (Universal-Edition) von *Vít. Novák* wurde zum ersten Male in der orchestralen Fassung von den tschechischen Philharmonikern aufgeführt. Musik von feiner Phantastik. Ein Prolog kündet bald grotesk unheimliche, bald gleißend mondhelle Landschaftsstimmungen. „Berge", „Meer", „Wald" sind der Hintergrund zu einem prachtvoll zusammenfassenden, in Laune und Tiefsinn getauchten Schlußsatz: „Das Weib". Tonschritte aus slowakischer Volksmusik kennzeichnen die Thematik Nováks, die monomotivisch zu sein scheint und den pastoralen Grundgedanken hervorhebt. Die Erfindung liegt bei diesem Werke, wie bei der Mehrzahl der neueren slawischen Kompositionen, mehr im Klange, der überdies durch Verwendung des Klavieres als Orchesterinstrument eine gläserne oder dumpfgrollende Färbung gewinnt. Formal ist der „Pan" eine Variationenreihe im weiteren Sinn. Dr. *W. Zemanek* hatte die Tondichtug subtil ausgearbeitet und in seiner sympathisch-ruhigen, jedem äußerlichen Ueberschwange abholden Weise wiedergegeben. Der „Pan" wurde durch reichen Beifall ausgezeichnet und eine Woche später wiederholt. — Im Rahmen dieser Sonntagskonzerte wäre noch *M. Regers* „Konzert im alten Stile" zu nennen, bei dem die Tektonik zu interessieren vermochte. Ferner ein recht blasser französischer Abend (*H. Rabaud, d'Indy* insbesondere); Werke von *Rud. Freiherrn Procházka, Böhe* und *Bantock.* — Im Deutschen Kammermusikverein gefiel mir *H. Pfitzners* Jugendquartett in D durch seine Volltönigkeit außerordentlich; in der versonnenen Melodik, im prächtig vertrackten Humor des Scherzos läßt es schon den künftigen Pfitzner durchscheinen. — Platzmangel zwingt mich, den Nutzen der neuen Jugendkonzerte nur zu erwähnen, die Abende des Dürer-Bundes und die Solisten- und Virtuosenkonzerte summarisch zu behandeln. Wertvolle Lieder von *H. Rietsch, A. v. Zemlinsky, A. Schönberg, G. Vollerthun* und *P. Mussorgski* standen da oben an und brachten starke Anregung. Von den Interpretinnen dieser Lieder und der klassischen Liedkunst sind mit ihrem blendenden Material und der Vergeistigung im Nachschaffen Frl. Jul. Körner, Frau Lorle Meißner, Frau E. Bränse-Schünemann, Frau L. Mysz-Gmeiner und Frl. Anna Enze an hervorragender Stelle zu berücksichtigen. Von Wunderkindern überraschte Jascha Heifetz durch sein ausdrucksfreudiges Spiel, der junge E. W. Korngold mit modischen Einfällen in seiner Klaviersonate, die von Frl. Th. Wallerstein mit reicher Wirkung gespielt wurde. Die in ganz Mitteleuropa gehörten Programme und die Namen der folgenden Klavierspieler ersparen wenigstens für diesmal die Wertung: Ansorge, Lalewicz, Goldschmidt, Lambrino, Lamond u. a. hielten hier Rast.

Da wir über die theatralischen Angelegenheiten (die „Ariadne" im Neuen Deutschen Theater, der „Tristan" im Tschechischen Nationaltheater bilden die Gipfelpunkte) andernorts gehandelt haben, könnten wir diese Uebersicht beschließen.

Der Chronist kann aber nicht endigen, sintemalen in diesen ohnehin miserablen Zeiten ein musikpolitischer Kleinkrieg ausgebrochen ist, in dem zwei tschechische Musikzeitschriften als grimme Gegner mit Kriegslärm und Waffengetöse um Anton Dvorák kämpfen. Die einen schwingen ihre Streitaxt und beschuldigen Dvorák „der vollständigen Unfähigkeit künstlerischer Reflexion"; seine Musik bedeute eine Gefahr, „als das Publikum mit der Zeit die Befähigung verlieren werde, wirklich moderne und kulturelle Werke in sich aufzunehmen." Durch den „einseitigen Dvorák-Kultus werde sich alsbald der Zynismus und zugleich eine animalisch-physiologische Musikanschauung einstellen . . ., die Musik aber werde auf das Niveau der Vorstadtoperette herabsinken." — Die Cohorte der Dvorák-Freunde singt kräftige Trutzlieder, in denen sich als Solist ein unendlich komisch wirkender Schreier — der Kammervirtuose *Fr. Ondricek* — also vernehmen läßt: „. . . Wenn die Deutschen oder eine andere Nation einen solchen Riesen hätten, wie unser Dvorák einer war und ist. . . ." Difficile satiram non scribere. **Dr. Erich Steinhard.**

# E. Komauer: „Frau Holde".

**Ein deutsches Märchen mit Musik.**

Uraufführung am Stadttheater in Klagenfurt, 24. Febr. 1913.

EINEN seltsamen Zauber strömen die herzenswarmen Gesänge aus, mit denen Rudolf Baumbach Frau Holde, der altgermanischen Göttin und Schützerin treuer Liebe, huldigte. Er feierte sie so klingend und singend, daß schon mancher Tondichter in ihren Bann geriet und sich ihr samt seiner Frau Muse verschrieb. So auch der Kärntner Dr. *Edwin Komauer,* der längst mit gehaltvollen Liedern seine künstlerische Begabung verraten hatte. Als dichterischer Vorwurf diente ihm eine sehr geschickt gefügte Dramatisierung der Baumbachschen Dichtung von *F. Oudère.* In fünf Bildern wird das Liebesleid und Liebesglück Ilses und Friedels und ihre Rettung durch die gütige Frau Holde vorgeführt. Im ersten Bilde, „Das Maifest", lernen wir bei fröhlichen Reigen unser Liebespaar kennen, hören vom Vater Jakob, wie Frau Holde Ilse zum Patenkinde wählte, und erleben es, wie der eifersüchtige Friedel sich den Haß des Schultheiß, eines lüsternen Don Juan, zuzieht. Rhythmisch packende Tänze und frische Lieder und Chöre, zum Schlusse ein „Grubenlichtertanz" der Bergknappen, geben dem ganzen Aufzuge einen lebensfreudigen Grundton. Im nächsten Bilde, „Am Holdenstein", überrascht uns der Tondichter mit einem reizvollen Elfenreigen und einem begeisterten Huldigungssang Friedels an Frau Holde. Hoheitsvoll dankt ihm die gütige Fee und beschert ihm zum Lohne lauteres Gold, das ihm zum Verhängnis wird. Das dritte Bild, „Der Schultheiß", bringt, musikalisch leidenschaftlich ausgemalt, die Verführungsversuche des Schultheiß. Er verspricht der verzweifelten Ilse gegen Liebesgunst Friedel zu retten, der ob vermeintlichen Gelddiebstahles im Kerker schmachtet und geblendet werden soll. Frau Holde schützt Ilse in höchster Not. Mit einem Blitzstrahl schmettert sie den Frevler zu Boden. Erschütternde Klänge schlägt der Tondichter im vierten Bilde „Der blinde Friedel" an. Ilsens treue Liebe

ist des geblendeten Friedel beglückender Trost. In hohen Schwingen entfaltet sich ihr Liebesgesang. Mit dem Aufflammen der Johannisfeuer zieht neuer Hoffnungsschimmer in ihr Gemüt. Im letzten Bilde „Johannisnacht“, wieder im Elfenreiche am Holdensteine, freuen wir uns über Frau Holdes Wundertat: Sie macht zum Lohne treuer Liebe Friedel sehend! Ueber den Glückes- und Liebesjubel des überseligen Paares fällt der Vorhang zum letzten Male.

Wie aus dieser flüchtigen Angabe des dramatischen Vorganges zu entnehmen, hat der Dichter dem Komponisten reichlich Gelegenheit gegeben, musikalische Stimmungen mannigfachster Art auszumalen. Als treuer Schüler unserer neudeutschen Meister hat Komauer den entsprechenden Ausdruck für jegliche Stimmung und Charakterzeichnung ausnehmend gut getroffen. Die Anlage des Buches gestattete ihm vielfach, geschlossene Formen anzuwenden. Ein wesentlicher Reiz des Werkes sind seine einschmeichelnden, volkstümlichen Tänze. Der musikalische Wert der Partitur, die in ihrer Orchestrierung auch moderne Farben aufleuchten läßt, liegt in der Behandlung der Leitmotive: Aus wenigen, diatonischen und lapidaren Motiven entwickelt Komauer das ganze stattliche Gebäude seiner Holde-Musik. Nur ein sehr gewandter Meister vermag mit so wenig Mitteln ein so umfangreiches Werk auszugestalten, ohne einförmig zu werden. Mit ihrer ansprechenden Melodik und ungesuchten Harmonik ist Komauers „Frau Holde“ eine Volksoper im besten Sinne. Bei ihrer Uraufführung am Klagenfurter Stadttheater gab es daher einen ganz außerordentlichen Erfolg. Allerdings hatte Direktor *Richter* das Werk splendid ausgestattet, hatte sich die gesamte singende und spielende Gesellschaft der Stadt in den Dienst der Aufführung gestellt, und hatten Kapellmeister *Robert Kurmann* und das gesamte Opernpersonal mit den Fräulein *Clemens* (Ilse) und *v. Wisting* (Holde) und den Herren *Stöger* (Friedel) und *Duffek* (Schultheiß) an der Spitze ihr bestes Können zum Gelingen eingesetzt. Komauer wurde als der erste erfolgreiche Opernkomponist des sangesfrohen Kärntnerlandes mit Ehren aller Art überschüttet. Hoffentlich beschert ihm Frau Holde auch an andern Opernbühnen den gleichen glücklichen Erfolg.

**Julius Schuch.**




**Karlsruhe.** „Die beiden Automaten“ betitelt sich eine einaktige Oper (eigentlich ein Singspiel), die auf der Hofbühne ihre erste Aufführung erlebt hat. Das Sujet des kleinen Werkes ist eine harmlose Pensionsgeschichte. Zwei Leutnants gewinnen sich dadurch ihre Bräute, daß sie als automatische Soldaten von ihrem als Mechaniker verkappten Hauptmann eskortiert in dem sonst Männern streng verschlossenen Damenstift „Zum reinen Herzen“ Eingang finden. Zu dem flott geschriebenen Libretto von Pordes-Milo und Georg Runsky hat Hofkapellmeister *Alfred Lorentz* eine auf eingängliche Melodik ausgehende, treffsichere und glänzend instrumentierte Musik komponiert, die der unterhaltenden Handlung eine wirksame Folie gibt. An „Die beiden Automaten“ schloß sich als weitere Uraufführung das ungarische Ballettdivertissement „Die Liebesgeige“ von dem kürzlich verstorbenen Wiener Ballettmusikkomponisten *Joseph Bayer* an. Daß dessen schöpferische Kraft seit seiner „Puppenfee“ keinen Aufstieg genommen, ging auch aus der „Liebesgeige“ hervor. *F. Sch.*

**Teplitz.** Im Stadttheater hat die Direktion Fauta die Uraufführung einer kleinen Oper: „Ländliches Liebesorakel“, Bauernkomödie in einem Akt — nach einer Schnurre von Märzroth — von *Richard Batka*, Musik von *Theodor Veidl*, herausgebracht. Die einfache, verwicklungslose Schnurre Märzroths, worin die alte Marei zwei Heiratslustigen, dem Bauer und seiner Oberdirn, den Rat gibt, um die Weihnachtsmitternacht in den Backofen zu schauen, wo sich ihnen — dem alten Volksglauben gemäß — die Zukunft entschleiern werde, einen Rat, den die beiden befolgen, einander erblicken und heiraten, hat Richard Batka offenbar lediglich als harmlose kleine Studie bearbeitet, ihr aber ungeachtet der Dürftigkeit der Handlung doch eine szenische Fassung zu geben gewußt, die technisches Interesse einzuflößen vermag. Gewisse Einzelheiten, so die Musikalität der Sprache und auffallende Gewandtheit des Dialogs verraten bereits den späteren bedeutenden Operntextdichter. *Theodor Veidl* gab mit fraglosem Verständnis für die Leichtbeschwingtheit des Stoffes bei der Vertonung dieses Textes volkstümlichen musikalischen Gedanken, launigen und humorvollen Einfällen den Vorzug vor pathetischen, so zwar, daß nur selten eine undramatische Inkongruenz zwischen Musik und Begebenheiten entsteht. Seine Themen erfahren eine recht geschickte Verarbeitung und die Instrumentation ist charakteristisch, ohne durch allzuviel Aufwand auf die Singstimmen zu drücken. Sicherlich hat Veidl die rechte persönliche Note noch nicht gefunden, doch schuf er ein Erstlingswerk, das den Schluß auf ein Berufensein und erfolgreiche Weiterentwicklung berechtigt erscheinen läßt. — An der Aufführung muß neben der vorzüglichen Orchesterleistung unter Kapellmeister *Fritz Müller-Prem* insbesondere die lebensvolle Verkörperung der Oberdirn durch Frl. Anhalt hervorgehoben werden. Das Publikum rief Darsteller und Komponisten vor die Rampe, so daß ein freundlicher Erfolg zu verzeichnen ist. Dr. *Vinzenz Reifner.*

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— „Beatrice und Benedikt“ von Berlioz ist im Leipziger Stadttheater aufgeführt worden.

— Im Darmstädter Hoftheater haben die „Frühlingsfestspiele“ mit einer Aufführung von „Tristan und Isolde“ unter Arthur Nikisch begonnen. Direktor Simons vom Wiener Burgtheater war Spielleiter. — Die „Maifestspiele“ müssen durch die „Frühlingsfestspiele“ übertrumpft werden.

— Für den 18. April ist im Hoftheater Gotha die Uraufführung der Oper „Merlin“ des kürzlich gestorbenen Komponisten *Felix Draeseke* angesetzt. Im Hoftheater Koburg finden ferner in der Zeit vom 15.—20. Mai Festspiele statt. „Königskinder“, „Die Hochzeit des Figaro“, „Die Meistersinger von Nürnberg“, „Jedermann“, „Ariadne auf Naxos“ werden mit namhaften Gästen aufgeführt.

— Auch *Chemnitz* muß seine Maifestspiele haben. Im Neuen Stadttheater (Direktion Richard Tauber) finden sie zum ersten Male statt, das Gesamtensemble der Dresdner Hofoper und des Deutschen Theaters (Reinhardt) zu Berlin werden gastieren. Gegeben wird: „Der Widerspenstigen Zähmung“, Oper von *Götz*, „Der Rosenkavalier“ von *Richard Strauß*, sowie *Maeterlinks* Märchenspiel „Der blaue Vogel“ mit der Musik von *Humperdinck*. — Weiter wird gemeldet, daß der Magistrat in geheimer Sitzung bedeutende Geldmittel für Aufführungen des Parsifal bewilligt habe.

— Am Mainzer Stadttheater hat die deutsche Uraufführung der einaktigen englischen Oper „Waldidyll“ von *Alick Moovaren Maclean*, deutscher Text von Otto Neitzel, stattgefunden.

— „Mise Brun“ von *Pierre Maurice* hat sich nun auch Prag erobert. Claus Pringsheim hatte die Regie, Stermich die Orchesterleitung.

— „Der Klarinettenmacher“, eine zweiaktige heitere Oper von *Friedrich Weigmann*, deren Text — von Georg Richard Kruse verfaßt — den Erfinder der Klarinette, Joh. Christoph Denner zum Helden hat, hat am Stadttheater in Bamberg, an dem einst E. T. A. Hoffmann und die Familie Lortzing gewirkt hat, die Uraufführung erlebt. Der Komponist, Kapellmeister am Königl. Theater in Hannover, leitete sein Werk persönlich.

— Madame *Bianca Stagno*, die Tochter der Bellincioni, hat bei ihrem ersten Auftreten am Grazer Opernhause als Butterfly einen unbestrittenen großen Erfolg gehabt. Sie erinnerte im Aussehen, mit ihrem starken Temperamente, mit einem packenden Spiele und hochentwickeltem gesanglichem Können ungemein an ihre Lehrmeisterin, ihr Vorbild, ihre geniale Mutter. *J. Sch.*

— In Paris hat „Le Carillonneur“ („Der Glockenspieler“), lyrisches Stück in 3 Akten und 7 Bildern, von Xavier Leroux in der Opéra comique am 17. März seine Erstaufführung mit Mme. Marguérite Carré in der Hauptrolle (Godelieve) erlebt. Das Sujet hat der Akademiker Jean Richepin dem Rodenbachschen Roman entlehnt und recht künstlerisch verarbeitet, wenngleich das mystisch-religiöse Moment etwas zu oft an Stelle der Logik tritt. Die Musik ist originell und effektvoll, sie zeugt von einer liebevollen Verinnerlichung in das eigenartige Leben Brügges, „der versteckten Flandernperle“, besonders geschickt ist an dramatischen Stellen das Glockenspielmotiv eingeflochten. Die Orchestration ist glänzend. — Am Karfreitag hat Messager im „Konservatorium“ aufgeführt: Fragmente aus César Francks „Béatitudes“; Chevillard (Concerts Gaveau) widmete sich ganz Wagner, und Pierné (Concert Colonne) hatte mit liebevollem Eifer das Brahmssche „Requiem“ einstudiert, auch kam ein Händelsches Oboenconcerto zu Gehör. *Lvn.*

— Aus Paris wird weiter gemeldet: Das neue Théâtre des Champs-Elysées, Leitung Herr Astruc, ist pünktlich eröffnet worden. Berlioz' „Benvenuto Cellini“ war die erste Vorstellung, „Der Freischütz“ (unter Weingartner) die zweite. Webers Oper wurde in ursprünglicher Gestalt mit Dialogen und ohne Ballett (!) gegeben. Nach den üblichen „Generalproben“ beginnen nun die Vorstellungen zunächst mit den beiden Opern. Es folgen Beethoven-Konzerte unter Weingartners Leitung.

— In Nizza hat die zweiaktige Oper „La vie brève“ von *Manuel de Falta* die Uraufführung erlebt. Spanisches Kolorit ist das Charakteristikum der Musik.

— In Monte Carlo hat eine Chinesenoper modernen Stils, „Jato“ von Madame *Labori*, die Uraufführung erlebt. Den

Text haben Henri Cain (der patentierte Operntextschreiber des neuen Frankreich) und Louis Payen verfaßt. Madame Labori ist eine bekannte Pianistin.

— Mit dem Boykott deutscher Musik an der Coventgarden-Oper in London ist es aus. Für die große Saison, die am 21. April beginnt, ist der deutschen Kunst ein ganzes Drittel gewidmet. Neben zwei Aufführungen des Nibelungenrings, die Artur Nikisch dirigieren wird, kommen „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan", „Der fliegende Holländer", „Die Königskinder" und als Novität „Oberst Chabert" zur Aufführung. Im zweiten Teil der Saison werden dann achtzehn italienische und sechs französische Opern aufgeführt, unter ihnen zwei Novitäten: Camussis „La Dubarry" und eine noch nicht aufgeführte Oper Charpentiers „Julien". Mozarts „Don Giovanni" und Glucks „Armida" werden auch genannt. Die Direktion zeigt gleichzeitig an, daß sie schon im nächsten Jahr eine Reihe Sonderaufführungen von „Parsifal" veranstalten wird, für die bereits Vorbereitungen im Gang sind.

*

— In Stuttgart wird ein *Schwedisches Musikfest* stattfinden. Es beginnt am 20. Juni im Hoftheater mit einer schwedischen Oper, die am 24. wiederholt wird. Am 21., 22., 23. Juni finden Konzerte statt. Auch der schwedische Studentenchor wird singen. Die Aufführungen werden in deutscher Sprache vor sich gehen. Die hervorragendsten schwedischen Künstler sollen bei den Konzerten mitwirken.

— In dem vorläufigen Programm des Musikfestes, das die Stadt Straßburg in der Zeit vom 31. Mai bis 2. Juni veranstaltet, sind außer den „Parsifal"-Szenen symphonische Werke von Brahms, Reger und Strauß vorgesehen. Ein Abend wird ausschließlich französische Musik umfassen. Als Festdirigenten sind gewonnen: Vincent d'Indy (Paris), Generalmusikdirektor Prof. Dr. Max Reger (Meiningen) und Operndirektor Prof. Dr. Hans Pfitzner (Straßburg).

— Von der *„Berliner Weingartner-Feier"* wird uns geschrieben: Die Feier, die anläßlich des 50. Geburtstages des gefeierten Dirigenten durch das aus Freunden und Anhängern gebildete Komitee arrangiert wird, soll am 26. und 27. Mai stattfinden. Felix Weingartner, dem infolge seines Streits mit der Generalintendantur verboten ist, in Berlin öffentlich aufzutreten, wird zwei Konzerte leiten, die ausschließlich vor geladenem Publikum stattfinden. — Wir sind der Sache nach natürlich auf seiten Weingartners gewesen. Die Boykottierung ist ein völlig unbrauchbares Mittel in künstlerischen Fragen. Die geplanten Weingartner-Feiern aber — es sollen auch anderwärts noch welche stattfinden — aus „Anlaß seines 50. Geburtstags" sind ebenfalls kein erfreuliches Zeichen der Zeit. Weingartners Fähigkeiten als Dirigent wird niemand leugnen. Damit ist jedoch seine künstlerische Bedeutung erschöpft, und es liegt kein Grund dafür vor, einen vorzüglichen Dirigenten, der sich über mangelnde Anerkennung kaum beklagen kann, extra zu feiern, bloß weil er — 50 Jahre alt wird. Alle diese verfrühten Jubiläen kommen schließlich auf geschäftliche Machinationen heraus. — Weiter wird noch berichtet, daß eine Weingartner-Gedenktafel am 1. Juni am Geburtshause des Künstlers in Zara angebracht werden soll.

— Am 2. und 3. Juni finden im Konzerthause zu Mainz zwei von dem Verein „Mainzer Liedertafel und Damengesangverein" veranstaltete Aufführungen der Kaiserin-Friedrich-Stiftung statt. In dem ersten von Kapellmeister O. Naumann geleiteten Konzerte wird Händels „Israel in Aegypten" in der Chrysanderschen Neugestaltung gegeben. Das Programm des zweiten unter Leitung von Prof. Siegfried Ochs (Berlin) stehenden Konzertes bilden Kantaten von Joh. Seb. Bach.

— In Aachen ist im sechsten städtischen Symphoniekonzert unter Musikdirektor Fritz Busch eine Ouvertüre zu einem Lustspiel (Uraufführung) von *Emil Roehrig* aufgeführt worden.

— Der Delitzscher Musikverein, der unter Leitung von Königl. Seminarmusiklehrer *Johannes Klencke* ein reges Leben entfaltet, hat unter Mitwirkung von Solisten und eines Leipziger Orchesters *F. Volbachs* Balladenzyklus „Vom Pagen und der Königstochter", sowie einige Szenen aus „Lohengrin" aufgeführt. *Kl.*

— In Sebnitz in der Sächsischen Schweiz hat eine *Wagner-Feier* des Männergesangvereins „Liedertafel" stattgefunden, die folgendes Programm brachte. „Rienzi": Schlachtenhymne (Männerchor), Chor der Friedensboten (Frauenchor). „Fliegender Holländer": Spinnerlied (Frauenchor), Lied des Steuermanns (Tenor), Matrosenchor. „Lohengrin": „Atmest du nicht mit mir —", Gralserzählung. „Tristan": Isoldes Liebestod (Transskription für Klavier von Fr. Liszt). „Die Meistersinger": Walthers Preislied (Tenor), „Am stillen Herd" (Tenor), „Am stillen Herd", Konzertparaphrase von Fr. Liszt. „Walküre": Liebeslied: „Winterstürme". „Tannhäuser": Wolframs Arie: „Blick' ich umher —", Lied an den Abendstern, Pilgerchor. Die Leitung lag in den Händen des Liedermeisters, Lehrer *Walther*, der auch die Klaviersoli vortrug. Der Tenor war Opernsänger Fr. Vogelsang aus Dresden, der Bariton Konzert- und Oratoriensänger Karl Bemman.

— In Florenz hat in der Bettelordenkirche Santa Croce zur Erinnerung an Giuseppe Verdis 100. Geburtstag eine Aufführung seines „Requiems" stattgefunden. Ein Chor von 250 Personen und ein Orchester von 110 Mitgliedern waren in Siena von zwei hervorragenden Dirigenten geschult worden. die Aufführung stand unter Edoardo Maccheroni.

— In Wien hat's einen sogenannten Futuristen-Skandal gegeben; Arnold Schönberg war die Veranlassung dazu, nachdem erst kurz vorher seine Gurre-Lieder Sympathien auch bei den Nichtgläubigen gefunden hatten. Der große Musikvereinssaal war der Schauplatz eines wüsten Geschreis, das schließlich mit Raufen und Ohrfeigen endigte. Eine Bombenreklame für Schönberg werden die sagen, die heute jedes Auffallende, auch abstoßender Art, als Reklame für die Beteiligten halten. Die Sache liegt aber doch etwas tiefer. Der Korrespondent der „Frankf. Ztg." bemerkt treffend: „Ueber die zufälligen und die wohlvorbereiteten Ausschreitungen hinweg aber muß man fragen, wohin wir geraten sind, daß eine Musik, die sich als Zukunftsmusik gebärdet, nicht etwa bloß den minderen Beifall der auf die Partei nicht Eingeschworenen findet, sondern von ihnen als unerträgliche Insulte, als Gegensatz zu allem, was schön und erfreulich ist, empfunden wird. Hier klafft ein Gegensatz zwischen zwei Generationen, mit dem sich die Psychologen der Zeit zu beschäftigen haben werden."

## KUNST UND KÜNSTLER

— *Wagners* 100. *Geburtstag*. Die Zeitungen melden aus *Berlin*: Auf Anregung des Oberregisseurs Droescher vom Königl. Opernhaus haben mehrere Persönlichkeiten eine vorbereitende Besprechung darüber abgehalten, ob es möglich sein werde, am 22. Mai, am 100. Geburtstag Richard Wagners, eine Feier in Berlin zu veranstalten. Man war sich darüber einig, daß eine Feier nur dann ausgeführt werden könne, wenn sie einen großzügigen und Berlins würdigen Charakter trage, und einigte sich schließlich dahin, ein größeres Komitee zur näheren Beratung zu bilden. — Die Frage, ob eine würdige Wagner-Feier in Berlin „möglich" sei, ist ja eine eigenartige Selbstkritik. — Aus Zürich wird geschrieben: Richard Wagners 100. Geburtstag beabsichtigt man hier am 18. und 25. Mai in Form eines mittelalterlichen Maifestes zu feiern, das im Rahmen der Schlußszene der „Meistersinger" unter freiem Himmel im Dolderpark — auf dem Zürichberg — abgehalten werden soll. Etwa 1000 Mitwirkende, die von den großen Gesangvereinen, den künstlerischen Gesellschaften, Studentenverbindungen usw. unter Leitung von Tonhalle und Stadttheater gestellt werden, sollen sich an der Veranstaltung beteiligen. — Eine *Wagner*-Feier soll auch an der Wiener Universität stattfinden. Die Wiener philosophische Fakultät hat den Beschluß gefaßt, im Mai eine akademische Richard-Wagner-Feier zu veranstalten. Die Festrede wird Prof. Dr. v. Schröder halten. Mitwirkende sind der Wiener akademische Gesangverein, der akademische Orchesterverein und der akademische Wagner-Verein.

— *Von den Konservatorien*. An der Königl. Akademischen Hochschule für Musik in *Berlin* wurde am 1. April d. J. eine Cembalo-Klasse eingerichtet, deren Leitung der Frau *Wanda Landowska* übertragen worden ist. — Die Berufung des Professor *Alexander Petschnikoff* an die Münchner Akademie der Tonkunst wird jetzt bekannt gegeben. — Am 1. September tritt Prof. *Bernhard Günzburger* in den dauernden Ruhestand. Er erhielt den Michaelsorden 4. Klasse. Weiter wird der Lehrer für Violoncellspiel, Prof. *Heinrich Kiefer*, seinem Ansuchen entsprechend von seiner Lehrstelle am 16. September enthoben; an seine Stelle tritt der Cellist und Lehrer am Dr. Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. *Johannes Hegar*. (Die „Münchner N. N." sind von dieser Ernennung nicht sonderlich erbaut, und hätten dafür lieber den einheimischen verdienstvollen Cellisten Emmeran Stoeber als Nachfolger Kiefers gesehen.) — Der aus der Schule von Prof. Ernst v. Dohnányi hervorgegangene Pianist *Walter Meyer-Radon* ist als Leiter einer Klavierausbildungsklasse an das Bendasche Konservatorium der Musik zu Charlottenburg verpflichtet worden. — Die Sopranistin *Emy Schwabe* (Zürich) ist als Leiterin einer Gesangsausbildungsklasse an das Sternsche Konservatorium in Berlin berufen worden.

— *Musikpädagogisches*. Aus *Dresden* wird berichtet: „Staatlich geprüfte Musiklehrer" wird es bald zahlreich im Königreich Sachsen geben, wo am 1. Mai eine „staatliche Prüfungsordnung für Musiklehrende" in Kraft tritt. In mündlicher und schriftlicher Prüfung wird tüchtige Bildung in allen theoretischen Fächern gefordert; Bewerber müssen außerdem die Berechtigung zum einjährig-freiwilligen Dienst bezw. höhere Mädchenschulbildung nachweisen. Natür-

lich kann kein Musiklehrer gezwungen werden, sich der Prüfung zu unterziehen. Und das ist vom obersten Prinzip der „Freiheit der Kunst“ aus zu begrüßen. Aber diese Prüfungsordnung ist doch sehr anzuerkennen und zweifellos werden die meisten Pädagogen schon aus eigenem Interesse sich ihr freiwillig unterziehen.

— *Von den Theatern.* Am 15. April schloß die Berliner Kurfürstenoper ihre Pforten. Die Mitglieder der Kurfürstenoper hatten bis jetzt auf Teilung gespielt. Nachdem notwendige Umarbeiten vorgenommen worden sind, wird dann im Herbst das „Theater der Sozietäre“ in das Haus einziehen.

— *Stiftungen.* Der Münchner Komponist Prof. *F. Klose*, ein geborener Karlsruher, hat dem Karlsruher Hoforchester aus dankbarer Anerkennung anläßlich der zu seinem 50. Geburtstag aufgeführten symphonischen Dichtung „Das Leben ein Traum“ den Betrag von 1000 M. zugewiesen, der als Grundstock zu einer Unterstützungskasse für Mitglieder des Hoforchesters verwendet wurde. Diese Kasse wird den Namen Friedrich-Klose-Stiftung führen. — Dr. *Max Reger*, der Leiter der Meininger Hofkapelle, hat anläßlich seines 40. Geburtstags dem Privatwitwen- und Waisenpensionsfonds der Hofkapelle die Summe von 1000 M. überwiesen.

— *Denkmalpflege.* Der Verein zur Erhaltung des „*Lohengrinhauses*“ in Großgraupa (bei Pillnitz) hat in *Dresden* ein Konzert veranstaltet, in dem Fragmente aus Wagners „Feen“ zur Aufführung kamen. — In Königsberg ist auf dem alten Altstädtischen Kirchhofe am Grabe *Robert Schwalms* zugleich als Gedenkfeier seines Todestages das ihm von Freunden und Verehrern gewidmete Denkmal eingeweiht worden. Der Sängerverein unter Karl Ninkes Leitung sang das Graduale aus Cherubinis Requiem. Der Vorsitzende des Denkmalsausschusses, Pfarrer Laudinn, hielt die Weiherede, worin er Schwalm als Menschen, Familienvater, Musiker, Dirigenten und Komponisten wertete und das Denkmal mit dem Nachruf:

Hab' Dank für alles, was du uns gewesen,
Du treuer Freund und Meister Robert Schwalm;
Du bist von Erdenlust und -leid genesen,
Schlaf wohl! Gott ist in Ewigkeit dein Psalm!

der Familie des Verblichenen übergab. *W.*

— *Schenkung.* Eine Sammlung von Erinnerungen an *Joseph Tichatschek* hat das *Dresdner* Körner-Museum von Tichatscheks kürzlich in Brüssel gestorbener Tochter, Frau Josepha, verw. Rudolph, in Erfüllung eines letztwilligen Wunsches des vor 27 Jahren heimgegangenen Künstlers erhalten. Der Rat der Stadt Dresden hat das Geschenk angenommen.

— *Stipendien.* Am 1. Oktober kommen die Stipendien der *Felix Mendelssohn-Bartholdyschen Stiftung* (zwei Stipendien zu je 1500 M., das eine für einen Komponisten, das andere für ausübende Tonkünstler) zur Verteilung. Am gleichen Termin werden die Prämien der *Joseph-Joachim-Stiftung* in Gestalt von Streichinstrumenten (Geigen und Celli) an geeignete Bewerber verteilt. (Die betreffenden Bewerbungen sind an die Kuratorien der beiden Stiftungen, Charlottenburg, Fasanenstraße 1, zu richten.)

— *Preisverteilung.* Im Preisausschreiben des Musikverlags *Otto Hefner* in Buchen (Baden) ist dem Prof. *Serafinè Alschansky*, Direktor der Bläserakademie in Berlin, für das Lied „Mein letzter Gruß“ op. 102 der Preis zuerkannt worden. — Im Preisausschreiben des Sächsischen Elbsängerbundes (aus Anlaß seines 50jährigen Bestehens) sind für die Komposition des Massenchors „Weihelied“ (Text von Erich Langer) folgende drei Preise erteilt worden: Lehrer *Georg Striegler* (Dresden) 1. Preis, Lehrer *Georg Döring* (Copitz, Elbe) 2. Preis, und Kantor *Emil Schmidt* (Dippoldiswalde) 3. Preis.

* * *

## Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* *Max Reger* ist vom Herzog von Meiningen zum Generalmusikdirektor ernannt worden. Ueber eine weitere Ehrung des Komponisten wird uns aus München geschrieben: Max Reger ist bekanntlich in dem Orte *Brand* in der nördlichen Oberpfalz geboren. Am 19. März feierte der Komponist seinen 40. Geburtstag. Aus diesem Anlasse wurde ihm nun von seinem Geburtsorte das Ehrenbürgerrecht verliehen. So bescheiden diese Ehrung für den schon anderwärtig vielfach ausgezeichneten Künstler auch sein mag, bereitete sie ihm doch große Freude. — Dem Musikdirektor *Joseph Röhrer*, Leiter der Musikschule und Dirigent der Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft in *Laibach* (Oesterreich), ist das Ritterkreuz des Franz-Joseph-Ordens verliehen worden; dem Konzertmeister *Hans Gerstner* das goldene Verdienstkreuz mit der Krone.

— Wie die „Münch. Neuest. Nachr.“ berichten, soll *Richard Strauß* in diesem Jahre für den Nobelpreis vorgeschlagen werden.

— Wie aus *Gera* gemeldet wird, wird mit Ablauf der Saison der Direktor des Hoftheaters, *O. Borcherdt*, von seinem Posten zurücktreten. Der Intendant, *Frhr. v. d. Heyden-Rynsch*, soll künftig das Hoftheater allein leiten.

— Der bekannte und hochverdiente Dresdner Hofkapellmeister *Adolf Hagen* hat sich kürzlich nach dreißigjähriger Tätigkeit im königlichen Opernhause unter großen Ovationen des Publikums verabschiedet. Er dirigierte als letztes Werk an der Stätte seines treuen Wirkens Wagners „Tannhäuser“. Hagen hat über dreitausendmal im Opernhause dirigiert. Er leitete außerdem die musikalischen Aufführungen in der katholischen Hofkirche, wirkte häufig im Tonkünstlerverein und war eine Reihe von Jahren artistischer Direktor des königlichen Konservatoriums und Dirigent der Dreyßigschen Singakademie. Die musikalischen Kreise Dresdens und die Kollegenschaft werden dem Scheidenden noch eine besondere Feier bereiten.

— Die Wahl für den Kapellmeister der *Barmer* Oper ist auf den Kapellmeister *Otto Klemperer* vom Hamburger Stadttheater gefallen.

— Der Wiener Konzertverein steht vor der Frage der Wahl eines Dirigenten, der Ferdinand Löwe während seines Münchner Urlaubes zu vertreten hätte. Wie die Zeitungen melden, kommen hierfür vornehmlich Scheinpflug (Königsberg), Abendroth (Essen), Furtwängler (Lübeck) und Schuricht (Wiesbaden) in Betracht, die alle bereits als Gastdirigenten des Vereines aufgetreten sind.

— Als Leiter des Symphonie-Orchesters in Cincinnati ist Dr. *Kunwald* neu verpflichtet worden; außerdem ist ihm schon jetzt die Leitung der dortigen Maifestspiele für das Jahr 1914 zugesichert worden. Bisher wurden diese von dem bekannten Thomasschen Orchester aufgeführt.

— *Arnold Schattschneider*, der seit dem Herbst vorigen Jahres als städtischer Musikdirektor in Görlitz wirkt, ist die Leitung der Görlitzer Chorvereinigung übertragen worden. Die Konzerte dieser Chorvereinigung dirigierte bisher Prof. Hugo Rüdel in Berlin.

— *Lilly Lehmann* bereitet die Herausgabe ihrer Memoiren vor.

— *Mizzi Jeritza*, die erste Ariadne, ist von der Wiener Volksoper zur Wiener Hofoper übergetreten.

— Der Violinvirtuose *Eugen Ysaye* ist mit knapper Not der Gefahr entronnen, die in Amerika katastrophal auftrat. Sein ganzes Gepäck ist verloren, seine berühmte Geige jedoch gerettet. — Eine Prachtreklame — und diesmal wahr!

— *Hans Richter*, der berühmte Wagner-Dirigent, hat am 4. April seinen 70. Geburtstag gefeiert. Richter erhielt in Bayreuth persönliche Glückwünsche von der Familie Wagner und deren Freunden, sowie von seinen Verehrern aus ganz Europa; insbesondere ließ die Stadt Wien durch ihren Bürgermeister, die Wiener Hofoper, der Wiener Singverein, an dessen Spitze Dr. Hans Richter mehr als 10 Jahre gestanden, herzlichst Glück wünschen. Auch eine Abendmusik legte Zeugnis von der Wertschätzung der Persönlichkeit Richters ab. In der Tat hat ja Bayreuth auch alle Ursache dazu. Richters Name ist von der Wagnerschen Kunst untrennbar. Als dreiundzwanzigjähriger Orchestermusiker schon kam er auf Empfehlung des Wiener Hofkapellmeisters Esser zum Meister nach Triebschen, um ihm mit seiner intimen Kenntnis der Blasinstrumente (Richter war von Haus aus ein vorzüglicher Hornist) bei der Abfassung der Meistersinger-Partitur zu helfen, wie er später bei der Fertigstellung des Nibelungenringes beteiligt war. Wie kaum ein Zweiter mit dem Schaffen Wagners vertraut, konnte Richter dann ein vorbildlicher Dirigent seiner Werke werden. In Brüssel begann 1870 seine Glanzzeit mit einer Lohengrin-Aufführung, und über den Direktorposten des Budapester Nationaltheaters führte ihn seine Laufbahn nach Bayreuth und an die Wiener Hofoper. Deutschland hatte sonst wenig Gelegenheit, ihn dirigieren zu sehen; um so mehr aber Amerika und besonders England, das ihm, als er 1900 Wien den Rücken kehrte, zu einer zweiten Heimat wurde. Richter als Konzertdirigent darf aber über dem Wagner-Dirigenten keineswegs vergessen werden. Der Umstand freilich auch nicht, daß Richter „Wagnerianer“ vom Scheitel bis zur Sohle geworden ist; für unsere Zeit und ihre Bedeutung hat er nie viel übrig gehabt. Mit den „Meistersingern“ hat er sich als Dirigent von der Oeffentlichkeit verabschiedet.

— In München ist im Alter von 89 Jahren der Kgl. Musikmeister a. D. *Joseph Rixner*, der Komponist des populären Landjäger-Marsches, Gemütswecker-Walzers, der Spötter-Polka usw., gestorben.

— Der dänische Komponist *Christian Barnekow*, der sich um das Kopenhagener Musikleben Verdienste erworben hat und als Komponist besonders auf dem Gebiet der Kammer- und Vokalmusik bekannt war, ist gestorben.

— In Paris ist der Begründer und Chefredakteur des „Musical Couriers“ (New York) *Marc A. Blumenberg* an einem langwierigen Herz- und Nierenleiden gestorben.

— In New York ist der Komponist *Erich J. Wolff* an den Folgen einer Mittelohroperation gestorben. Erich J. Wolff, der im Alter von 38 Jahren stand, gehörte zu den begabten jüngeren Berliner Musikern. Er war als Begleiter wie auch als Liederkomponist erfolgreich hervorgetreten.

# Besprechungen und Anzeigen



## Klaviertechnisches und -pädagogisches.

**Joseph Teutscher,** op. 68: *Neuartige Klaviertechnikstudien.* 4 Hefte à 1.25 M. Verlag *Rörich, Wien.* m. Der Inhalt der vorliegenden Sammlung von rein technischen Uebungen hält, was er verspricht. Es sind wirklich neue Gesichtspunkte, nach denen das Material komponiert und angeordnet ist. Sie schließen sich an die von Prof. H. Schmidt in den „Neuen täglichen Studien“ op. 78 veröffentlichten 24 Fingerfolgen an, die einen enormen Reichtum von Fünffingerübungen umfassen. Teutscher hat diese nun erweitert und wachsende Spannungen für die Finger eingeführt. Diese sind natürlich nur für Schüler auszuführen, welche schon einige Zeit Unterricht gehabt haben, und übereifrige Konservatoristinnen müssen sich vor Ueberanstrengung hüten. Aber wer diese Studien täglich ernsthaft und mit Maß vornimmt, wird großen Nutzen davon haben. Beide Hände sind gleichmäßig berücksichtigt. Im zweiten Heft beginnen rhythmische Umbildungen der Uebungen, im dritten kommen Sprungübungen, im vierten Triller-, Schüttel-, Stakkato-, Doppelgriff- und Akkordübungen. Sehr häufig finden sich Dreiklangsübungen mit Durchgangsnoten. Der hier durchgeführte neue Gesichtspunkt erscheint uns ebenso charakteristisch und fruchtbringend, wie die mit Wiehmayers Namen verbundenen Fünffingerübungen mit liegenden Fingern.

**M. Laurischkus,** op. 21: *Klaviertechnik.* 3 M. Verlag *Zimmermann.* Das Werk umfaßt so ziemlich die ganze Klaviertechnik von den einfachsten Uebungen bis zu den schwierigsten. Der gewaltige Stoff ist auf 54 Seiten zusammengedrängt. Die Uebungen sind nicht ausgeschrieben und sollen immer in andere Lagen transponiert werden. Das setzt einen begabten Schüler voraus, der mit Verstand zu üben gewohnt ist. Ich ziehe diese Fassung den Studienwerken weit vor, welche, wie z. B. der zu Unrecht so beliebte und gar preisgekrönte Hanon, alles ausschreiben und vollends noch in zwei Systemen — eine riesige Verschwendung! Die Klaviertechnik von Laurischkus ist nicht nach dem Gesichtspunkt der fortschreitenden Schwierigkeit angeordnet, wie z. B. Germers vorbildliche Sammlung, sondern nach technischen Gesichtspunkten. Es eignet sich somit mehr für einen vorgerückteren Spieler, der das weite Gebiet der reinen Mechanik gründlich und allseitig durchackern will. Einem solchen können wir das Werk warm empfehlen. Es erspart den Kauf dickleibiger Bände. Die einzelnen Abteilungen heißen: 1. Egalisierungsübungen, 2. fortschreitende Uebungen, 3. diatonische und chromatische Tonleiter, 4. Akkordpassagen, 5. große Arpeggien, 6. Uebungen mit liegenden Tönen und Doppelgriffen, 7. für Handgelenk und Arm. An einzelnen Stellen (z. B. S. 42 bei den Terzentonleitern) hätte im Interesse der Anschaulichkeit weniger an Notenbeispielen gespart werden dürfen. Bei den Akkordpassagen und großen Arpeggien könnte man dagegen den Fingersatz mehr uniformieren und ihn mit einigen wenigen Regeln festlegen. Für die chromatische Tonleiter wäre außer dem (ziemlich unpraktischen) Czernyschen (1 2 1 2) noch der Cramersche Legatissimo-Fingersatz (1 2 3 4) und vor allem der fast allgemein akzeptierte Kalkbrennersche (1 3 1 3) anzuführen. Das sind kleine Ausstellungen, die wir nicht unterdrücken wollen und die nur als Winke für eine spätere Verbesserung und Erweiterung gelten sollen. Jeder Lehrer kann dem Schüler dieselben angeben.

**L. Schytte:** *Technische Klavierstudien,* revidiert von Friedman. Verlag *Hansen.* 2.50 M. Die Sammlung enthält auf 35 Seiten das wichtigste Uebungsmaterial, die typischen Spielfiguren, auf engem Raum vereinigt, übersichtlich geordnet. Die Zusammenstellung ist jedoch weit nicht so reichhaltig wie die vorerwähnte von Laurischkus.

**Amadeus Nestler:** *Klaviertechnik.* Verlag *Pabst.* 2.50 M. Während die zwei vorangehenden Studienwerke das technische Rüstzeug des Spielers ohne Rücksicht auf die verschiedenen Schulrichtungen und Methoden darbieten, stellt sich Nestlers sorgfältige, übersichtlich dargestellte und im Druck schön und sehr klar ausgestattete Arbeit auf die Seite der modernen Richtung, derer um Deppe, Breithaupt, Steinhausen, Tetzel, wie schon aus dem Literaturnachweis hervorgeht. Das Uebungsmaterial an Spielfiguren bleibt ja immer so ziemlich das gleiche und nur die Gesichtspunkte der Anordnung und die Wege und Verfahren ändern sich, die zu ihrer Bewältigung langsamer oder schneller, mühevoller oder müheloser, bewußt oder unbewußt, durch rein mechanische oder durch überwiegende Willensübung führen. Einen beachtenswerten, vielleicht schon von andern zuvor erfundenen und praktisch erprobten Versuch, die Tonleitern nach der Leichtigkeit des Unter- und Uebersetzens und der Bequemheit der Lage neu zu ordnen, finden wir S. 24—27. Trefflich und fortschrittlich ist der auf S. 28 gegebene Rat, alle Tonleitern mit dem C dur-Fingersatz zu üben. Tunliche Gleichmachung der Ober- und Untertasten und rücksichtslose Logik des Fingersatzes ist das seit Liszt angebahnte, von Ehrlich u. a. fortgesetzte Bestreben. — Auch die Einführung in das Akkordspiel ist bei Nestler eigenartig, und die Tabellen S. 47—48 fassen die wichtigsten Spielarten vermittelst der Modelle und Transpositionstabellen geschickt zusammen. Die Oktaven- und Verzierungsstudien dürften ausführlicher sein. Handablösungsstudien und manche andere modernen Spielarten fand ich nicht. Da die Sammlung nur das Allernötigste bringen will, so sind die Hinweise auf ergänzende Sammlungen freudig zu begrüßen. Wer aus eigener Praxis weiß, wieviel Zeit das mündliche Erklären, das Aufschreiben, Fingersatzbezeichnen usw. verschlingt, der wird die große Hilfe nicht verschmähen, die ihm solche Studiensammlungen darbieten.

**Ad. Jensen,** op. 32: *Etüden.* 2 Hefte à 1.50 M., bearbeitet von *H. Germer.* Verlag *Hug* (m.—s.). Die Werke Jensens, des liebenswürdigen Liedersängers und romantischen Klavierkomponisten, des Schumann- und Lisztepigonen, sind jetzt frei und billig geworden und Germer hat die Gelegenheit benützt, die köstlichen Etüden neu herauszugeben. Ich bin ein großer Freund seiner grünen Hefte und verwende sie gern beim Unterricht (vor allem seine unübertreffliche Technik, seine progressive Czerny-Auswahl, seine mittelschweren Unterrichtsalbums [2 Hefte], seine Kjerulf- und Tschaikowsky-Ausgabe) und begrüße auch diese Jensen-Edition als verdienstvoll. Hoffentlich werden die schönen, zur Hälfte technischen, zur besseren Hälfte aber zugleich edelempfundenen, hinreißend klangschönen und dankbaren Etüden mehr gespielt als seither. Außer Chopin, Henselt und Liszt hat niemand ähnlich wertvolle Studien geschrieben. Möchten diese herrlichen Blüten das Czerny-Stroh, soweit möglich, ersetzen. Die Vorzüge der Germerschen Ausgaben: Genaue Phrasierung, Befingerung, Pedalisierung und verfeinerte Angabe der Dynamik und Andeutung der formalen Zusammensetzung, sind bekannt. Immerhin habe ich einiges auszusetzen. Die Aenderungen, die Germer an dem Originaltext vornimmt, gehören unten hin, nicht in den Text, und die Bezeichnung der Themen sollte nicht mit fortlaufenden Buchstaben, sondern bei Wiederholung desselben Satzes mit dem gleichen Buchstaben (z. B. *A B A. C A* statt, wie G. tut *A B C D E*) oder besser mit Thema 1 und II oder Hauptsatz, Seitensatz oder Mittelsatz geschehen. Auch hier bei Jensen hat Germer manche Veränderungen des Textes gegenüber der früheren Petersschen Ausgabe vorgenommen, die nicht alle zu billigen sind, teilweise aber, so z. B. S. 17 unten in Etüde 6 sich als praktisch erweisen. Auch der Fingersatz ist an einigen Stellen dem Ruthardtschen vorzuziehen. Etüde 16 Takt 2 fehlt ein ♮ vor *as.* Etüde 17 Takt 7 sollte wohl unisono gehen und ist wahrscheinlich eher ein Originalschreibfehler Jensens, der sich auch bei Peters findet, als eine Finesse.

*C. Knayer.*

*

**H. Sauerland,** op. 3: 3 *Klavierstücke* 1.50 M. (m.). Verlag *Balichow, Lüdenscheid.* 1. Liebessglück, ein zartes inniges Stück, nicht ohne Originalität, 2. Impromptu, feinsinnig, im Geiste Schumanns erfunden. (In Takt 5 ist das b im Baß schlecht.) 3. „Auf der Jagd“, natürlich, nicht neu, aber wirkungsvoll.

**Fritz Hayn:** *Musik zum Elfenreigen* aus einer „Huldigung an die Musik“ von H. Reyhing. (Lithographische Reproduktion.) Dieser Elfenreigen für Violine und Klavier ist in beiden Instrumenten leicht ausführbar, klingt gut, frisch und gefällig und wird mit den poetischen Worten zusammen eine schöne Gesamtwirkung machen. Nur zwei Uebergänge erscheinen etwas gezwungen.

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 14 bringt wieder mal ein Trio für Violine, Violoncell und Klavier, und zwar den Marsch in h moll von Franz Schubert. Der unsern Lesern von seinen früheren Bearbeitungen, besonders den „Schubertiana“, her gut bekannte Stuttgarter Kammermusikus *Wenzel Abert* hat auch diesmal den prächtigen Marsch instrumentiert, der sich ja für reichere Besetzung als das Klavier allein vortrefflich eignet. Zweifellos wird das Stück als besonders willkommene Gabe unserer häuslichen Kammermusiksammlung aufgenommen werden.

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 5. April, Ausgabe dieses Heftes am 17. April, des nächsten Heftes am 2. Mai.**

# NEUE MUSIK-ZEITUNG

| XXXIV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG<br>Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark. | 1913 Heft 15 |
|---|---|---|

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.


**Inhalt:** 

## Gedanken eines Musiklehrers.

**Zu Dr. S. Meyers Psychologie der musikalischen Uebung.**

**Von OTTO GASTEYGER (Stuttgart).**

DIE in dieser Zeitschrift veröffentlichten hervorragenden und an Inhalt ebenso reichen als tiefen Aufsätze von Dr. S. Meyer in Danzig haben insbesondere bei den Musikpädagogen berechtigtes Aufsehen hervorgerufen und zur Stellungnahme der Praktiker geradezu herausgefordert.

Wenn unter den folgenden Ausführungen nicht bloß Bestätigungen, Unterstreichungen und Ergänzungen, sondern auch einzelne Widersprüche zu finden sind, so wollen letztere weniger als Korrektur, denn als Beiträge eines Praktikers zur weiteren Klärung dieser für die Pädagogik so enorm wichtigen Fragen aufgefaßt sein. Insbesondere der Schluß wird das Ergebnis für die Praxis behandeln und die wichtige Frage beantworten, wie die „Mechanisierung der Teilleistungen“ am rationellsten erreicht werden dürfte.

In Heft 1 des Jahrgangs 1912, Seite 1, heißt es: „Unter all den vielen Menschen, die etwas zu lehren haben, sind es fast nur die Volksschullehrer, die die neuen Kenntnisse wirklich schon in die Praxis des Lehrens umzuwandeln begonnen haben.“ Ein Urteil darüber möchte ich mir nicht erlauben, da ich leider zu wenig in Berührung mit Volksschullehrern komme, dagegen kann wohl leider mit Recht behauptet werden, daß die Musiklehrer (in der Mehrzahl weiblichen Geschlechts) mit wenigen Ausnahmen so gut wie gar nicht *allgemein pädagogisch und psychologisch* geschult sind. Musiklehrer, die irgend ein Werk über Psychologie des Unterrichts studiert haben, werden zu verschwindenden Ausnahmen gehören. Das Publikum trägt daran zum Teil selbst die Schuld, indem es pädagogische Leistungen meistens nach der *Spielfertigkeit* des Lehrers abschätzt, die natürlich keineswegs auch pädagogisches Wissen und Geschick einschließt. Der größte Virtuose kann ein schlechter Pädagoge sein, ja ich möchte fast sagen, je leichter dem Virtuosen seine Errungenschaften geworden sind, desto weniger wird er Sinn für die ganz enormen Schwierigkeiten haben, mit denen wenig oder gar ganz Unbegabte zu kämpfen haben. Es gehört aber mit zu den Haupterfordernissen des Lehrers, sich ständig in das Denk- und Auffassungsvermögen des Schülers versetzen zu können. Nur hierdurch ist die individuelle Behandlung des Schülers möglich.

In dem hochinteressanten Abschnitt über das „Hören mit dem Gehirn“ heißt es (Heft 1, Seite 2, zweite Spalte unten): „Jeder Mensch hat ein Ohr, das ihn in den Stand setzen würde, das Höchste auf dem Gebiet der Tonunterscheidung zu leisten, und wenn es doch nur wenige gibt, die jede Tonhöhe erkennen, so ist der Grund immer nur im Gehirn zu suchen.“ Es handelt sich hier offenbar um das sogen. absolute Gehör, das zweifellos als reine Gedächtnis-, also Gehirnfunktion angesehen werden muß. Die Gedächtnisfunktion hängt aber meines Erachtens von der *Stärke* des Eindrucks bei der Aufnahme ab, sie wird um so besser reagieren, je reiner und genauer die Zerlegung der aufgenommenen Schallwellen vor sich geht, je isolierter diese auf dem Weg über die Gehörsnervenfasern im Gehirn ankommen. Wenn viele sonst hoch talentierte Musiker trotz aller Uebung das absolute Gehör nicht bekommen können, so ist damit meines Erachtens der Beweis geliefert, daß bei diesen die Gehörseindrücke zu unbestimmt sind, weil die Zerlegung und Isolierung der Schallwellen nicht genau genug vor sich geht. Sollte die Ursache für die Stärke der Gehörseindrücke und damit auch für das absolute Gehör wirklich im Gehirn und nicht vielmehr schon in der Beschaffenheit der Nervenfasern zu suchen sein? Dazu würde allerdings schlecht stimmen, daß „jeder Mensch ein Ohr hat, das ihn in den Stand setzen würde, das Höchste auf dem Gebiet der Tonunterscheidung zu leisten.“

Aus dem Abschnitt über die ausführenden Organe (Seite 3) möchte ich zunächst einige Sätze hervorheben: „Wir üben nicht unsere Hände, sondern unser Gehirn. Was bei der Uebung eines einzelnen Muskels herauskommen kann, ist nur eine Kräftigung, eine Erhöhung seiner mechanischen Leistungsfähigkeit. Die Tätigkeit des einzelnen Muskels kann nicht der Angriffspunkt der Uebung sein.“ Obwohl, wie es später sehr richtig heißt, „nie im Leben eine Bewegung vorkommt, die irgend ein Muskel allein zustande bringt,“ obwohl also „bei den einfachsten Hantierungen immer eine Anzahl von Muskeln beteiligt ist“, so ist meines Erachtens gerade deshalb ganz besonderer Wert darauf zu legen, daß man die *einzelnen* Muskelfunktionen ganz unter seine Gewalt bekommt, daß der Wille allein genügt, um unerwünschte, also nur hemmende Muskelfunktionen von der Mitwirkung beliebig auszuschließen. Unter hemmenden Muskeln sind hier nicht die notwendigen Antagonisten (z. B. der Streckmuskel, wenn der Beugemuskel in Tätigkeit tritt) zu verstehen, sondern Muskeln, die zur Bewegung *anderer*, nicht gerade zur Anwendung kommender Finger dienen und durch ihre Mitwirkung die Unabhängigkeit des einzelnen Fingers stören oder gar ganz verhindern. Die bekannten Unabhängigkeitsübungen sind

aber nur wirkungsvoll, wenn der oder die liegenden Finger die Taste während der Bewegung der anderen Finger nicht niederdrücken und verlassen, sondern nur berühren. Beim Spielen folgenden Beispiels auf diese Weise zeigt sich sofort, daß die Schwierigkeit viel größer ist, als wenn Niederdrücken der liegenden Finger bezw. Tasten erlaubt ist, das ein steifes Handgelenk (genauer: Anspannung der Handmuskeln) verursacht und eine falsche Unabhängigkeit vorspiegelt, indem hier kein Ausschalten, sondern nur ein ermüdendes Unterdrücken der störenden Muskelfunktionen stattfindet:

Solange einzelne unbeteiligte Finger während der Bewegung der spielenden Finger krampfhaft hinausstehen oder sich mitbewegen, ist die unerläßliche Unabhängigkeit der Muskelfunktionen noch nicht erreicht.

Ganz besonders dick möchte ich den Satz unterstreichen, daß „Knochen, Gelenke und Sehnen unmöglich beeinflußt werden können". Z. B. das vielgeplagte Handgelenk verändert sich trotz aller Uebung anatomisch nicht im geringsten und die so komisch anmutenden Handbewegungen bei stillstehendem Arm zur Erzielung eines losen Handgelenkes sind vollständig zwecklos, da durch solche Uebungen nicht einmal die Handmuskeln profitieren, von deren Beherrschung allein die Gelenkigkeit der Hand abhängt. Zur Erzielung eines losen Handgelenks muß die aktive Funktion der Handmuskeln ausgeschaltet werden, d. h. die Muskeln müssen völlig abgespannt, erschlafft sein, und die Bewegung der Hand geschieht hier nicht durch die Handmuskeln, sondern durch eine leichte Armbewegung, gleichsam ein Schütteln der wie an einem Faden lose herabhängenden Hand. Solche Muskelerschlaffungsübungen sind durchaus empfehlenswert. Das lose Handgelenk (die passive Handbewegung) ist aber unmöglich, sobald die Finger ein größeres Intervall (Septime oder Oktave, je nach der Handgröße) zu greifen haben.

Die Ansicht von Dr. Meyer, „daß die Physiologie der einzelnen Bewegungen den Musiker wenig angeht" (Seite 3, zweite Spalte, Heft 1), wird wohl den Widerspruch all der Pädagogen herausfordern, die aus der Kenntnis der Physiologie nicht nur für sich, sondern noch mehr für ihre Schüler Nutzen ziehen konnten und können. Auch die Beweisführung scheint mir hier nicht überzeugend zu sein; wohl „sind wir schon als Kinder Sänger, ohne eine Ahnung vom Mechanismus des Kehlkopfes zu haben," aber für den ernsthaften Pädagogen, in diesem Fall besonders für den Stimmbildner, handelt es sich um Verbesserung des schon vorhandenen Stimmaterials bis zur wundervollen sogen. Tonfreiheit, und ich kann mir keinen Stimmbildner vorstellen, der ohne Kenntnisse der anatomischen und physiologischen Verhältnisse und besonders auch der Muskelfreiheit und der Resonanzerscheinungen etwas leisten könnte. Gerne sei eingeräumt, daß viele Schüler, besonders Kinder, nichts davon zu wissen brauchen, aber manche Schüler, und zwar meistens die intelligentesten, verlangen stets Aufklärung über wie und warum. Auch sind genug Fälle besonders aus Sängerkreisen bekannt geworden, wo eine wesentliche Verbesserung der Stimme erst durch Vermittlung dieser Kenntnisse erzielt wurde. Der Pädagoge braucht diese also dringend nötig.

Das Resultat aus den Ausführungen über Uebung und Gedächtnis (Heft 3) ist die ebenso wichtige als richtige Aufstellung von Dr. Meyer, „daß alle Uebung Gedächtnisarbeit ist". Ich will versuchen, das an einem der frappierendsten Beispiele nämlich am Blattspiel zu zeigen. Ueber die Behauptung, Blattspiel ist eine Gedächtnisabeit, wird mancher den Kopf schütteln, und doch ist es so. Oder ist es nicht bloße Gedächtnisleistung, wenn der Spieler die Noten ihrem Namen und Wert nach erkennt, sowie die entsprechenden Tasten kennt, wenn er weiß, mit welchen Fingern diese Tasten am besten angeschlagen werden, wenn er ohne Blick auf die Tasten ohne weiteres richtig trifft (absolute Treffsicherheit) oder wenn er, um richtig zu treffen, sich des vorhergehenden Noten- oder Tasten- und Griffbilds noch bewußt sein muß, um die Entfernung des nächsten Tasten- bezw. Griffbilds richtig abschätzen zu können (relative Treffsicherheit), oder wenn er ganze Takte auf einmal übersieht, also sich einer größeren Anzahl von Noten bewußt ist, oder wenn die Hände den vorhergehenden Befehl des Willens ausführen, solange das Auge und der Verstand schon mit dem folgenden beschäftigt ist? Als weiteres Beispiel dafür, daß alle Uebung Gedächtnisarbeit ist, diene die Tonreinheit auf Streichinstrumenten; die Bedingung für sofortige reine Intonation ist merkwürdigerweise nicht das Gehör, sondern die Griffsicherheit, hervorgehend aus einer Summe gleicher Griffübungen, aus der Reproduktion des gleichen Griffgefühls mit einem Wort aus dem Griffgedächtnis. Das Gehör ist nur der Kontrolleur des Griffgedächtnisses. Wäre nur das Gehörgedächtnis entscheidend, so müßte der reine Griff stets von neuem gesucht werden, er würde nicht sofort stets reine Intonation auslösen, sondern nachträgliche Korrekturen erfordern. Sobald aber der Ton erklingt, ist es schon zu spät zur Korrektur; die Tonreinheit muß deshalb notwendig schon vor dem Erklingen durch das Griffgedächtnis fixiert sein, dessen Entwicklungsmöglichkeit so weit geht, daß schließlich selbst ohne gutes Gehör reine Intonation erlernt werden kann. Ich hatte Gelegenheit, dies experimentell bei einem mit miserablem Gehör ausgestatteten Violinschüler (allerdings nur in der ersten Lage) festzustellen, der trotz dringenden Abratens an diesem Instrument festhalten wollte. Die Mühe für den Lehrer ist natürlich bei einem Schüler, der fast nur mit dem Gehör des Lehrers arbeitet, besonders groß.

Als wichtigste Folgerung aus diesem Abschnitt macht nun Dr. Meyer in Heft 3 (Seite 64, erste Spalte unten) die Aufstellung, „daß es den Ausführenden im Prinzip gar nichts angeht, mit welchen Muskeln und Gelenken er arbeitet, es sei sogar schädlich, wenn sich die Aufmerksamkeit des Uebenden anstatt auf den Stoff auf die ausführenden Organe lenkt. Die Arbeit der Muskeln soll durchaus unbewußt bleiben." Man kann die beiden Sätze unterschreiben, wenn die ausführenden Organe schon beliebig und unbewußt parieren. Scheitert aber z. B. die Ausführung an ungenügender Fingertechnik, so muß im Gegenteil die Aufmerksamkeit des Uebenden auf die mangelhaft arbeitenden Organe, in diesem Falle auf die Finger, gerichtet werden, denn nur durch scharfe Beobachtung durch Konzentrierung auf diesen einen Punkt läßt sich die Ursache des Mißlingens ermitteln und beseitigen. Gelingt dann eine derartige schwierige Stelle auch nur einmal, so ist der Beweis für die Möglichkeit des Gelingens geliefert und bei Wiederholungen ist es dann nur nötig, genau das gleiche Gefühl in der Hand zu reproduzieren, das man beim Gelingen hatte. Diese Gedächtnisleistung ist aber nur möglich bei ganz intensiver Konzentrierung der Aufmerksamkeit auf die Empfindungen in der bewegenden Hand.

Das interessante Beispiel Dr. Meyers: „Sowie man seine Aufmerksamkeit auf die Tätigkeit des Schreibens richtet, statt auf den Inhalt, wird die Ausführung (der Schrift oder des Inhalts?) schlechter," stimmt als Beweis vorzüglich, wenn darunter zu verstehen ist, daß der Inhalt durch Konzentration auf die Tätigkeit des Schreibens schlechter wird. In der Tat ist es für viele Schriftsteller und noch mehr für Komponisten geradezu ein Verhängnis, daß die Notierung der Gedanken nicht mechanisch und schnell genug erfolgt, um dem Gedankenflug nachkommen zu können. Das Notieren erfordert immerhin soviel Aufmerksamkeit, daß die Konzentrierung auf den Inhalt häufig notleidet und oft die besten Gedanken dadurch verloren gehen. Daher der immense Wert des Diktierens und der Diktierapparate.

Im nächsten Abschnitt (Seite 64) wird den Musiklehrern ein großes Sündenregister vorgehalten. Die vielen Allzu-

vielen, die damit getroffen werden sollen, werden es leider kaum, denn sie haben zu wenig Interesse, als daß sie Aufsätze mit so schwerwiegenden Titeln lesen. Indessen sei gerne eingeräumt, daß auch sonst im allgemeinen viel zu viel Vorschriften für Finger- und Handhaltung gemacht werden. Eine gewisse sehr dehnungsfähige Norm muß aber doch festgehalten werden, wenn nicht der Willkür zum Schaden für die Fingertechnik Tür und Tor geöffnet werden soll. Daß aber „der Schüler sich bis ins kleinste seinem Lehrer anschließen soll," wird kein denkender Pädagoge verlangen. Der Aufstellung, „es gibt keinen andern Weg der Uebung als das Probieren," möchte ich hinzufügen: und keinen besseren, als das Probieren mit bewußten Mitteln, die um so berechtigter sind und um so mehr den Vorzug vor „Vormachen und Nachahmen" verdienen, je erprobter und zuverlässiger ihre Wirkung ist.

Der Aufsatz über die musikalische Begabung (Heft 6) enthält einige Sätze von besonderer Wichtigkeit für die Praxis des Pädagogen: „Schon der Fleiß als solcher ist ein Stück der Begabung und durchaus nicht (ganz) von unserer Willkür abhängig. Man ist nur auf dem Gebiet fleißig, wo man sich stark fühlt, wo die Begabung liegt. Ohne Fleiß keine vollendete Leistung." Ich füge hinzu: Wo Begabung, da ist Freude an der Arbeit, Fleiß aus innerem Antrieb, der natürlich die schönsten Erfolge zeitigt. Bekannte Beispiele haben leider den Beweis dafür geliefert, daß auch erzwungener Fleiß zu schönen Erfolgen führen kann. Ich sage leider, denn wenn erzwungener Fleiß wertlos wäre, würden viele Tausende von „höheren Töchtern" mit Erlernung des Klavierspiels verschont werden zum Gewinn für sie selbst, ihre Umgebung und diese Kunst überhaupt.

Zum Kapitel „Gehör"[1] (Seite 129) einige wohl allgemein interessierende Bemerkungen: Wenn auch nicht von R. Wagner, so steht doch von E. Grieg fest, daß er das absolute Gehör nicht besessen hat. Daß der Besitz dieser viel erwünschten Gabe auch seinen Nachteil haben kann, erzählte mir ein bedeutender Berliner Gesangspädagoge, dessen absolutes Gehör so stark ausgeprägt ist, daß er Stücke, die ihm nur in der Originaltonart bekannt waren, bei gelegentlichem Hören in transponierter Tonart nur mit Mühe wieder erkannte. Sein Gedächtnis für ein Stück ist demnach so intensiv mit der Originaltonart verknüpft, daß jede Transposition das Wiedererkennen erschwert. Hieher gehört auch, daß Sänger mit absolutem Gehör einstudierte Partien schwerer transponieren sollen, als solche mit nur relativem Gehör.

Wenn zur Ermittlung der musikalischen Begabung, deren Fundamente uns Dr. Meyer in anschaulichster Weise geschildert hat, ein besonderer Prüfungsmodus ausgebaut würde, wäre das sehr erwünscht; eine lebhafte Beteiligung an dieser Arbeit wäre zu begrüßen. Die Redaktion der „N. M.-Z." ist sicher bereit, die Sache in die Hand zu nehmen.

Wenn in Heft 6, Seite 130, gesagt wird, „der ausgesprochene Motoriker kann lernen, von Noten abzuspielen, aber er muß versagen, wenn er aus dem Gedächtnis Musik wiedergeben soll," so ist damit zweifellos nur gemeint, daß der Motoriker nicht imstande ist, Gehörtes am Instrument auswendig wiederzugeben, denn die weitere Möglichkeit, daß auch der Motoriker nach Noten einstudierte Stücke auswendig spielen kann, ist durch zahlreiche Beispiele bewiesen. Ein derartiges Auswendiglernen bedeutet aber einen so ungeheuren Aufwand an Mühe und Zeit, daß dringend davon abgeraten werden muß, wo nicht das ausgesprochene Talent vorhanden ist, Gehörtes nachzuspielen. Auswendigspielen ist zudem der Todfeind des Blattspiels! Mögen sich das alle Lernenden merken, denen daran liegt, möglichst leicht von Noten abzuspielen! Näheres hierüber findet sich in einem Aufsatz über die rationellste Art des Notenlesens, der an dieser Stelle erscheinen wird.

Sehr beherzigenswert ist auch die dringende Warnung Dr. Meyers vor dem Musikstudium an alle, die nicht ausgesprochene Akustiker sind.

Nicht unerwähnt möchte ich die rhythmische Begabung lassen, deren Fehlen eine seltene Ausnahme zu bilden scheint. Wenn trotzdem gerade auf diesem Gebiet die meisten Fehler gemacht werden, d. h. wenn die allermeisten Schüler die nötige Selbständigkeit im korrekten Ablesen gerade des Rhythmus vermissen lassen, so ist die Ursache nicht zum wenigsten in unseren unseligen Notenwertbenennungen zu suchen, deren Bruchzahlenungetüme häufig auch den erwachsenen Schülern das Verständnis für die rechnerischen Verhältnisse der Takteinteilung erschweren, wenn nicht sogar ganz unmöglich machen (siehe meine Vorschläge zur Verbesserung der Notenwertnamen in Heft 13 dieser Zeitschrift, Jahrgang 1912). Eine weitere Ursache für diese häufigsten Mißerfolge ist vielleicht darin zu suchen, daß rhythmische Leseübungen nicht gesondert gepflegt werden, sondern wohl in den meisten Fällen nur in Verbindung mit Spielen auf dem Instrument, das häufig genug soviele Stockungen oder Verlangsamungen im Gefolge hat, daß der Schüler von der Gleichmäßigkeit des Tempo und Rhythmus überhaupt nichts oder wenigstens erst dann etwas merken kann, wenn das Stück fertig einstudiert ist. Meine Erfahrungen lassen darauf schließen, daß der Sinn für Rhythmus auch bei sonst ganz unmusikalischen Schülern nicht fehlt; es ist mir wenigstens in meiner Praxis noch kein Fall vorgekommen, bei dem die Beseitigung der Unselbständigkeit im rhythmischen Lesen, d. h. im Takthalten nicht in wenigen Wochen gelungen wäre.

Den Ausführungen über den ganz vortrefflichen Abschnitt „Technik" in Heft 9 muß vorangestellt werden, daß Dr. Meyer unter diesem Begriff abweichend von der üblichen Auffassung nicht nur Hand- und Fingertechnik versteht, sondern auch die ganze Denkarbeit vom Lesen bis zum Erklingen der Noten am Instrument. Dieser Begriff „Technik", den ich hier in gleichem Sinne anwenden werde, berührt eine Reihe der für die Pädagogik allerwichtigsten Punkte. Wenn es Seite 191, erste Spalte, heißt: „Technik besteht darin, einer in ihrem Inhalt wechselnden Aufgabe . . . ohne besondere Einübung einigermaßen gewachsen zu werden," so ist darunter das Vermögen zu verstehen, gänzlich unbekannte Stücke ohne besondere Einübung nach Noten richtig zu spielen oder Gehörtes ohne Vorbereitung sofort einigermaßen korrekt am Instrument nach dem Gehör wiederzugeben. Wer ein Stück nur durch Einpauken bewältigen kann, dessen Technik ist noch nicht reif für dieses Stück oder für solche von ähnlicher Schwierigkeit. Der Grad der Technik kann natürlich zwischen niederster und höchster Stufe schwanken. Er läßt sich nur ungefähr — am genauesten noch beim Anfänger — bestimmen. Z. B. Lese- und Treffsicherheit mit einer Hand und Normalfingersatz im Tonumfang *c—g* und in ♩ Taktarten und Rhythmen aus den Notenwerten ♩ 𝄽 𝅗𝅥 𝄼 𝅗𝅥. 𝄼. 𝅝 𝄻 D. h. der Besitzer dieser Technik kann jede beliebige Kombination, jede beliebige ihm ganz fremde Uebung aus diesem Notenmaterial ohne weiteres selbständig richtig nach Noten spielen.

Ganz besonderen Nachdruck möchte ich auf das Wort selbständig legen. Selbständig heißt: ohne jede Hilfe. Selbständigkeit ist ein wesentlicher Teil der Technik, und es wäre schon sehr viel erreicht, wenn jeder Schüler ohne Ausnahme zur Selbständigkeit gelangen bezw. von Anfang an dazu erzogen würde, trotzdem zur Technik noch ein anderer Teil, nämlich die Bedingung „ohne besondere Einübung" gehört. Wer ein ihm gänzlich unbekanntes Stück ohne jede Hilfe richtig einstudiert hat, hat, ohne Rücksicht auf die hierzu verbrauchte Zeit, den Grad der Selbständigkeit bewiesen, der zur Bewältigung von Stücken ähnlicher Schwierigkeit bezw. ähnlichen Materials unerläßlich ist. Wenn gegen das Abrichten, d. h. gegen das ständige, unselbständige Einpauken gewettert wird, so geschieht das ganz mit Recht und kein ernsthafter Lehrer wird eine Lanze dafür brechen. Aber jeder Pädagoge weiß

[1] Vergleiche die Aufsätze über das Absolute Gehör in den Nummern: 20, 23, 24 des Jahrgangs 1908 und No. 3, 1909.

auch, daß dieses Einpauken, d. h. Einstudieren von Stücken, an die die Technik nicht oder kaum heranreicht, nicht völlig umgangen werden kann. „Die Eltern der Kleinen wollen nun einmal die Erfolge bald sehen.“ Sie sind auch meistens gar nicht imstande, pädagogische Leistungen nach anderen Gesichtspunkten zu würdigen. Die Qualität des Lehrers wird ja leider nur nach Augenblickserfolgen beurteilt, nicht nach den Erfolgen der Technik und Selbständigkeit, die ja allerdings nicht so leicht ersichtlich sind und mit denen der Liebling der Eltern nicht vor Besuchen oder in Prüfungskonzerten glänzen kann. Darin liegt der Krebsschaden gerade für die guten Lehrer. In jedem Unterrichtszimmer müßten die Kernsätze Dr. Meyers aufgehängt sein (Heft 9, Seite 192, zweite Spalte): „Die ewige Paukerei an Aufgaben, an die der Schüler mit seiner Technik nur eben heranzureichen im Begriffe steht, die ist der Tod aller vernünftigen Musikübung. Gerade dadurch sieht der Schüler selbstverständlich schließlich in der ganzen Sache nichts weiter als einen ewigen Kampf mit dem Objekt. Auch der Bestbegabte muß immer wieder vor leichtere Aufgaben gestellt werden, denen er ohne Kampf gewachsen ist, und erst recht muß dem Durchschnittsspieler der Erfolg, den er erzielt hat, vor Augen gebracht werden.“

Ganz vermieden kann freilich das Pauken nicht werden, denn auch dem Schüler muß gelegentlich die Freude gemacht werden, sich als „flotteren“ Spieler als gewöhnlich zu hören, und Freude bildet ein gewichtiges Moment in der Pädagogik! Aber gegen das ewige Pauken kann in der Tat nicht genug gekämpft werden. Gelegentliches Pauken ist um so mehr gutzuheißen, je selbständiger der Schüler die Aufgabe lösen kann. Papageileistungen, Vor- und Nachmachen, sind ganz zu verwerfen; der Schüler kann dabei nie selbständig werden. Vormachen hat nur Zweck bei Erläuterungen feinster Vortragsnuancierungen und in besonderen Fällen, wo das sichtbare Beispiel vorteilhaft ist. Selbständigkeit ist die richtige Anwendung der erlernten Errungenschaften auf beliebige andere Formen. Da Selbständigkeit erfahrungsgemäß jedem Schüler anerzogen werden kann, so ist dafür nur der Lehrer verantwortlich, während Gewandtheit naturgemäß von Fleiß und Ausdauer des Schülers abhängt.

Das Umgehen des Paukens bedeutet nichts Geringeres als ein beträchtliches Hinausschieben des auch für den Laien offen ersichtlichen Erfolges. (Fortsetzung folgt.)

---

# Die Klaviersonaten von Joh. Brahms.

**Technisch-ästhetische Analysen.**

**Von Professor Dr. WILIBALD NAGEL.**

(Fortsetzung.)

## I. Sonate in C dur, Opus 1.

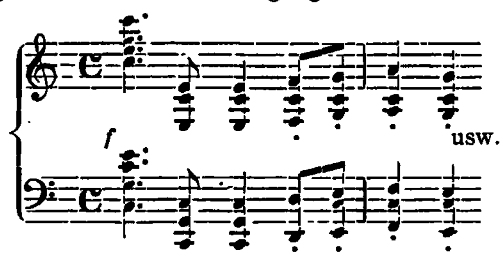
I. Satz. Allegro. — Was Joachim vom ersten Erscheinen seines Freundes vor der großen Oeffentlichkeit wünschte, war dies: der junge Meister solle der Welt als ein ganzer Kerl entgegentreten, an dem nichts Halbes und nichts Haltloses sei, der zeige, was er vermöge, der mit einem Satze auf beide Füße springe, das Leben und die Leute grüßend und sagend: Sehet, da bin ich, vielleicht hier und da noch etwas eckig und wohl auch noch manchmal unbeholfen, aber doch einer, der seiner selbst und seiner Absichten gewiß ist.

Derlei Erwägungen mögen für das Voranstellen der C dur-Sonate vor die in fis moll ausschlaggebend gewesen sein, in der es an gewissen spekulativen Zügen nicht fehlt, an Eigenheiten, die nicht jedermann sofort eingehen.

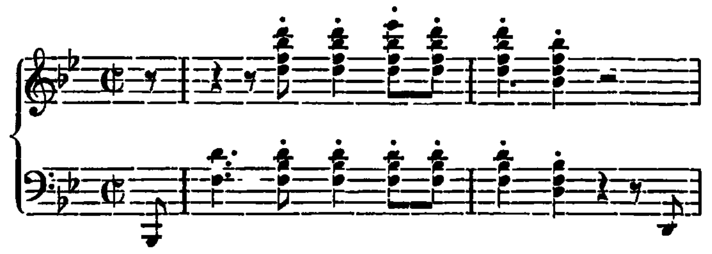
Wer die erste Sonate als Ganzes übersieht, die unter dem einfachen Titel „Sonate (C dur) für das Pianoforte componiert und *Joseph Joachim* zugeeignet. Op. 1“ bei Breitkopf & Härtel herauskam, wird ihr der ganzen Fassung nach den Charakter des Jugendlich-Ueberschäumenden zuerkennen und neben mancherlei in formeller Beziehung Auffallendem und vielleicht auch Anfechtbarem besonders die ungemeine Bestimmtheit der Tonsprache und deren früher betontes Doppelwesen bemerken.

Sehen wir im einzelnen zu.

Es ist allmählich eine bis zum Ueberdrusse gehörte Phrase geworden, daß das Eingangsmotiv:




an den Anfang von Beethovens op. 106:



gemahne. Man darf ruhig sagen, daß die Aehnlichkeit mehr in der Einbildung als in Wirklichkeit bestehe. Das geht schon daraus hervor, daß dem Brahmsschen Gedanken der bezeichnende Auftakt des andern fehlt und daß schon hierdurch sein Charakter ein ganz wesentlich verschiedener ist. Es ist ein plötzliches, ein ganz unvorbereitetes Erscheinen, ein Kommen aus heiterem, blauem Himmel, das sich mit dem ersten Schlage kundgibt. Es wäre leicht, noch andere „Parallelen“ zu Beethovens Kunst hier anzuführen: daß der Hauptgedanke zuerst in C-, dann in B dur erscheint, z. B.: Sollte das Brahms am Ende nicht aus des Vorgängers op. 53 „entlehnt“ haben, das er ja „bekanntlich“ damals sogar öffentlich gespielt hat? Oder Weber könnte herhalten mit dem abwärts rollenden Septimengange aus dem Beginne seiner C dur-Sonate: gibt es nicht auch in Brahms' C dur-Sonate „ähnliche“ Gänge? Lassen wir derartiges Menschen, die nichts Besseres aus solcher Kunst entnehmen können.

Der Hauptgedanke des Werkes umfaßt die ersten 7 Takte mit einem Nachschlagstakte. Die regelmäßige Periodisierung der klassischen Sonatenform zeigt sich schon bei Beethoven durchbrochen. Hier ist sie es noch mehr. Wohl stellt sich Takt 1—7 (8) als ein regelrechter sogen. „Vordersatz“ dar, aber der „Nachsatz“ im älteren Sinne ist sozusagen nur verdeckt vorhanden; denn zunächst moduliert der Vordersatz nach B dur, wiederholt sich, und jetzt erst leitet Brahms mit ihm (Takt 5 und 13 stehen parallel) in einer Beethovenschen Linienführung zur Dominante der herrschenden Tonart und deren Tonika. Im einzelnen bemerke man die Terzgänge zwischen den Außenstimmen, etwas, das Brahms später oft als Charakteristikum seines Satzes vorgeworfen wurde, und sehe auch die Rolle, die der Auftakt im Takt 2 beim Uebergange zu Takt 3 spielt; auch der Auftakt ist, wie das meiste in der Musik, relativer Art: wirkt der Anfang der Sonate eben wegen des fehlenden Auftaktes energischer als der Beginn von Beethovens op. 106, so zeigt sich der Auftakt in Takt 2/3 als die Energie verstärkend. Der Grund ist leicht erkannt: beim Beginne einer Komposition befindet sich der Hörer sozusagen auf einem Nullpunkte des Empfindens, wenigstens mit Rücksicht auf das zu hörende Werk; Voraussetzung ist dabei freilich, daß er es noch nicht kenne. Der nicht betonte Auftakt erscheint bei diesen Verhältnissen unter allen Umständen als ein Moment des Schwebens, das eine gewisse Erwartung auslöst. Die

jugendlich-frische, bestimmte Haltung des Hauptgedankens, seinen elastischen, festen Schritt wird niemand verkennen können. Den Kalbeckschen Versuch einer Wortunterlegung unter das Hauptmotiv: „Auf, hinaus in das Leben" kann man sich gefallen lassen. Wer wollte bei dieser Musik von „Tiefsinn" reden: alles atmet Kraft, Geschmeidigkeit, gesunde Derbheit des Empfindens. Das ist das gerade Gegenteil von Stubenhockerkunst, es ist eine Musik, die in frischer Luft gezeugt wurde. Und so soll man auch das gelehrttuende kontrapunktische Sichgehaben des Hauptmotives bei:

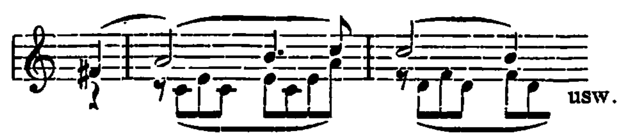



auffassen, einer Stelle, die sich formell in die Takte 17—21, 21 ff. mit sequenzenhaften Fortspinnungen gliedert, welche ihrerseits als reine Gefühlsmomente (man beachte die Steigerung der „Seufzer" durch Wechseltöne:



die sehnsüchtig schwellende Sphäre vorbereiten, aus der das nachfolgende erwächst. Die Steigerung des Ausdruckes bei dieser Stelle (Takt 17 ff.) ergibt sich durch ihre Uebertragung von der C- auf die D-Linie.

Unter Benutzung des gleichen Materiales baut sich dann der Satz weiter auf: Takt 28 bringt das um den Eingangsschlag gekürzte Hauptmotiv (Terzengang) von *h* aus; das Teilmotiv der drängenden Achtel beherrscht den Ausdruck des Satzes, der sich nach der Höhe zu bewegt und mit einigen, schon für den Brahms dieser Zeit bezeichnenden Oktavsprüngen auf der Septharmonie *h-dis-fis-a* zur flüchtigen Ruhe kommt. Diese Harmonie gehört in den tonalen Kreis von e moll, der Tonart des S e i t e n s a t z e s , den Brahms nach einigen, sein Hauptmotiv wie in zögerndem Anlaufe („rit. un poco") nehmenden Takten hier erreicht:




Man sieht, die führende Tonart wird hier zu Anfang verschleiert ausgesprochen, die Sub-Dominanttonart a moll auf dem 4. Takte der Periode erreicht, die Tonika erst in Takt 13: das ist ein beliebtes Mittel der romantischen Künstler, einen träumerisch-schwärmenden Ausdruck zu erreichen. Wie dieser Ausdruck sich in den Takten 6—8 weitet — man achte auf den Terzengang der Oberstimme; ähnliches kehrt im Finale wieder —, ist ebenso leicht zu sehen, wie die ungleiche Teilung der Periode in 4 und 9 Takte. Diese erklärt sich psychologisch einfach durch die erwähnte große melodische Steigerung der Oberstimme.

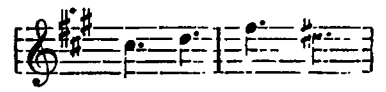
Ein „poco ritenuto" folgt:




ein Orgelpunkt durch 8 Takte, dessen beschwichtigender Charakter durch die vorhergehenden Takte, in denen die Oberstimme zur Tiefe stieg, vorbereitet wurde. Er hängt innerlich mit dem vorhergehenden zusammen. Aus ihm und dem 2. Thema bildet Brahms sodann die Schlußhänge des ersten Abschnittes, nicht ohne weitere Verknüpfungen mit dem andern thematischen Materiale vorzunehmen. Zunächst beachte man dies:



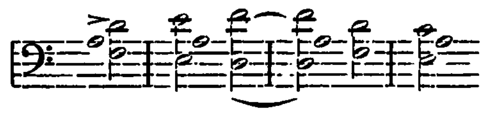

wo der Beginn des 2. Themas anklingt. Der spätere Brahms zeigt sich da. Man vergleiche op. 76 No. 1:



Leicht erkennt man auch, wie die jetzt durch anmutig-scherzende kleine Ornamente eingeführten „Seufzer" wiederkehren:




Auch der ausdruckvolle „Bläser"-Gang der obersten Mittelstimme:

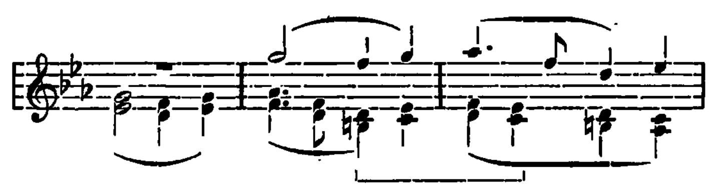


erwächst aus dem sehnsuchtsvoll aufblühenden Gefühlskreise des Voraufgegangenen. So ist die Einheitlichkeit dieser Exposition des ersten Satzes völlig geschlossen, wie ihre Entwicklung eine überzeugende und ihre Ausdruckskraft eine große ist. Wer sich an einer gewissen Formlosigkeit stößt, soll bedenken, daß künstlerische und Ellenarbeit zweierlei Dinge sind, daß der Gehalt die besondere Form findet, während bei „Stabilierung" der Form als des Primären der Ausdruck zu suchen, unter Umständen zurecht zu zimmern ist. Hier ist kein Satzelement, das nicht organisch in den Zusammenhang paßte, wohl aber eine gar wohl zu begründende Formdehnung.

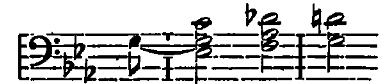
Wer die Doppelnatur, das Kreislersche Wesen im jungen Brahms ganz erkennen will, tut gut, hier auch sorgsam die H a r m o n i k zu verfolgen. Im Beginne herrscht ein gewisses, burschikoses Draufgängertum, das sich in energischen Rhythmen und bestimmt ausgesprochenen, einfachen und klaren Harmoniefolgen zu erkennen gibt, dann folgt allerlei an romantischen Klangtrübungen, Dissonanzen schwerer Gattung, freie Wechseltöne, Folgen alterierter und einfa her Töne (Takt 3 und 4 des poco ritenuto) schließen sich an. Es ist nicht ganz richtig, wenn gesagt wird, der klassische Geist sei mit dieser Sonate heraufbeschworen worden. Der Satz findet seine Berechtigung offenbar nur in der „Aehnlichkeit" des leitenden Motives mit dem angeführten Beethovens. Es wurde schon gesagt: derlei bedeutet an sich nichts. Ausschlaggebend ist nicht das einzelne Motiv, ist vielmehr das, was aus ihm w i r d. Und da ist doch, faßt man seine Rolle, faßt man den Gesamtcharakter ins Auge, zu sagen: es steckt ungemein viel jugendlich-romantisches Sichrecken und -strecken, viel tiefes Sehnen, wohliges Schwelgen in diesem Gebilde. Die Abgeklärtheit der Klassik fehlt, ein Werdender spricht zu uns. Aber auch das ist klar: bei aller romantischen Vielheit finden sich hier die Keime einer Ausdruckskraft, die erkennen lassen, daß der junge Schöpfer des Werkes sich nicht im romantischen Nebel verlieren werde: so bestimmt und unzweideutig knapp und gedrungen ist diese Tonsprache, so wenig phantastisch ausschweifend die Harmonik. Von großer G e s t a l t u n g s k r a f t freilich ist hier noch nicht die Rede.

Sie würde sich im D u r c h f ü h r u n g s s a t z e vornehmlich zu zeigen haben. Sehen wir ihn genauer an. Er setzt nach der in lebhafter Steigerung des Ausdruckes zurückeroberten Wiederholung des ersten Teiles (als ein lustiges Jugenddenkmal thront in der Rückleitung zum Beginne ein: „brillante": Brahms hatte auch einmal H e r z

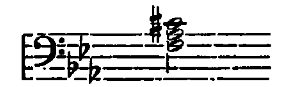
gespielt!) in der Molltonart auf *C* ein und geht vom poco ritenuto des 1. Teiles, dem Orgelpunkte, aus. Die erste Hälfte des Motivs kontrapunktiert gegen die zweite.



Grüblerisch kommt uns die Stelle, die nicht eben wohl motiviert bloß durch die voraufgegangenen abwärts steigenden Dominantsept-Gänge vorbereitet wird. Ihr Schluß scheint sich in allerlei Tiefen auf der Dominantharmonie verlieren zu wollen. Man bemerke die Stelle:



der mittlere Akkord steht für:



das Motiv ist wohl der Unterstimme bei der umklammerten Stelle des ersten Beispiels dieser Seite entwachsen.

Jetzt schlägt (das ist jugendlicher Humor, der aus einem Extrem ins andere jagt) die Stimmung urplötzlich ins Gegenteil um: zu dem durch einen Oktavsprung im Basse eingeführten Motive des ersten poco ritenuto treten wuchtige, synkopierte Schläge der oberen Stimme. Man gedenkt sofort der Oktavakkorde des 1. Teiles, und nun setzt auch sogleich der Hauptgedanke ein. Es sind diese Abschnitte:



So entsteht ein prächtiger, kraftstrotzender Uebergang (der



Satz steigt dröhnend aufwärts) nach c moll, das in einem tobend abwärts kletternden Gange erreicht wird. Hier, bei:



(Seite 6 letzte Zeile Takt 2 ff.) treten die Hauptmotive 2:




also das gekürzte Motiv und das Hauptmotiv 1 in seiner Umkehrung und Kürzung:

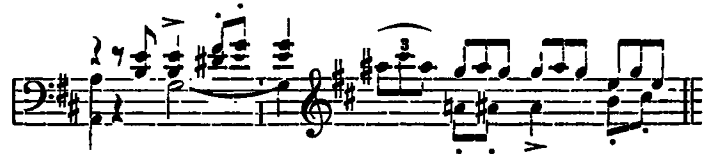


zusammen. Welch ein prächtiges Spiel! Nichts von phantastischem Drange, die Höhen und Tiefen der Welt zu durchmessen, kein Wühlen und Grübeln wähne man hier zu finden, nur die Freude am künstlerischen Bilden spricht sich hier aus, die Jugendlust, die sich kaum genug tun kann, den Stoff zu formen und zu meistern.

Aus diesem Materiale bildet sich der Satz zunächst weiter. Bei der Vorzeichenänderung (Seite 7 Takt 4) fällt das zuletzt rhythmisch veränderte, eilfertiger gewordene Motiv 𝅗𝅥 ♩. ♪: ♩ ♩. ♪ aus, einer zum gekürzten, in neuer Fassung erscheinenden Hauptmotive tretenden Begleitung Platz machend. Das mündet nach 4 Takten in eine abwärtssteigende akkordische gerade Linie der Ober- und heftige Sprünge der Unterstimmen, dem Uebergange zu einem abermaligen *ff*-Einsatze des 2. Themas bei:



über dem sich der weite Bogen einer neuen Begleitfigur spannt. Man sieht, wie auch hier wieder der ursprüngliche Sinn des Seitenthemas ins gerade Gegenteil verkehrt ist. In den nächsten Takten meldet sich das 1. Motiv in den Mittelstimmen:



das gleiche Spiel wiederholt sich in D dur und fis moll mit Ausweichung nach *c*; jetzt beginnt ein kurzer Orgelpunkt (Seite 7 drittletzter Takt): in der Höhe klingt im Rhythmus ♩ ♫ die Erinnerung an das Hauptmotiv nach, im umkleideten Orgelpunkte summen geheimnisvolle Septolen. Aus diesem (Seite 8 oben) Rhythmus: ♩ ♫, der der 3., 4. und 5. Note des 1. Taktes der Sonate entstammt, bildet Brahms nun, indem er die Bewegung des Teilmotivs umkehrt, einen neuen Abschnitt, der sich kanonisch anläßt: Takt 1 und 2 korrespondieren in Ober- und Unterstimmen, Takt 2 und 3 usw.:




das Teilmotiv tritt wieder neben die Septolen, die in ruhigere Sextolenbewegung übergehen, während jenes in einer abwärtsgehenden Akkordkette gleicher Harmonie mit ihr den Eintritt des Seitensatzes vorbereitet. Die einzelnen Beziehungen sind leicht zu finden. Aus dem Motive:



folgt die Umkehrung:

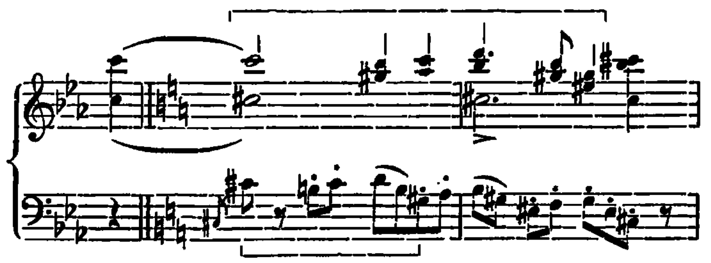


und deren Verkleinerungen:



ein Motiv, mit dem Brahms in den Anfang, den er auf dem Umwege über die Dominantharmonie von F dur gewinnt, zurückkehrt (Seite 9; 2. System).

Der 3. Teil des Satzes bringt, abgesehen von kleinen Weiterungen, zunächst nur die wirkliche „Reprise". Dann aber geht es (Seite 11; 3. System, Vorzeichenänderung) an eine neue, aus ihm selbst gewonnene Kontrapunktierung zum „Poco ritenuto"-Gedanken in 2 × 2 Takten:



die Stimmen verkehren sich (ist da auch wieder eine Abhängigkeit von Beethoven zu verspüren?), mächtig schwillt der Satz dynamisch an, die „Seufzer" kehren wieder. Aber was ist aus ihnen geworden! In schwerer, doppelt und dreifach harmonisch gepanzerter Umhüllung treten sie dröhnend auf — das Ganze klingt wie eine lustige Selbstironisierung:




Nun hebt in der C o d a (Seite 12) der an der musikalischen Syntax abermals seine Jugendlust kühlende Uebermut ein gar derbes Spiel an:




und wie in tiefen Atemzügen sich ausschnaufend, geht largamente der Sang kecken Wagemutes, dem Momente der Einkehr nichts anhaben konnten, zu Ende.

(Fortsetzung folgt.)

# Unsere Künstler.

## Leopold Reichwein — Wiener Hofkapellmeister.

(Porträt siehe S. 297.)

DER an die Wiener Hofoper berufene Karlsruher Hofkapellmeister *Leopold Reichwein* gehört zu den jüngeren deutschen Orchesterdirigenten, die vornehmlich an der Kunst Richard Wagners emporgewachsen sind und denen diese Kunst der Mittelpunkt ihres geistig-musikalischen Lebens bedeutet. In *Breslau* am 16. Mai 1878 als Sohn eines Eisenbahnsekretärs geboren, empfing er durch seinen Vater die erste musikalische Anregung. Nachdem er das schlesische Konservatorium absolviert hatte, ging er nach Berlin, um seine Studien an der Königl. Hochschule für Musik zu vollenden. Seine pianistische Begabung ließ ihn vorübergehend auf den Gedanken kommen, sich dem Klavier zu widmen, aber diesen Gedanken drängte das stärkere Verlangen zurück, vom Kapellmeisterpult aus die musikalische Welt allumfassend zu beherrschen. Zunächst als Korrepetitor am Theater seiner Vaterstadt wirkend, übernahm er darauf eine leitende Stellung am Theater in Essen. Die weiteren Stationen seiner Künstlerlaufbahn waren Lübeck, wo er als erster Kapellmeister amtierte, und London, wo er neben Nikisch und Schalk die „Meistersinger" und den „Lohengrin" dirigierte. Von 1907—1909 teilte er sich mit Kutzschbach in die musikalische Leitung des Mannheimer Hoftheaters, dann folgte er dem Ruf als erster Hofkapellmeister an die Karlsruher Oper. Das Musikleben der badischen Residenz hat durch ihn manche wertvolle Anregung erfahren. Den musikalischen Pulsschlag der Zeit lebhaft mitfühlend und für die Interpretation der Schöpfungen der Modernen besonders prädestiniert, hat er in Theater und Konzert eine Reihe künstlerisch bedeutsamer Aufführungen von Werken lebender Komponisten dargeboten. Von diesen seien nur Strauß, Pfitzner, Reger und Debussy genannt. Die ruhmvolle Tradition der Karlsruher Oper als Pflegestätte der Kunst Richard Wagners zu erhalten, war er nach Kräften bemüht. Erschwert wurde aber diese Aufgabe dadurch, daß mit dem Auseinanderfallen des einstigen heimischen Ensembles zur Besetzung erster Partien fremde Kräfte beigezogen werden mußten, die, nicht immer erstklassig, der Bühnendarstellung jene Geschlossenheit und Einheitlichkeit raubten, durch welche sie sich früher ausgezeichnet hatte.

Reichwein gehört nicht zu den Pultvirtuosen; auch muten seine Bewegungen mehr eckig als elegant an. Das Charakteristische seiner Art zu dirigieren, besteht in dem ungemein korrekten Nachzeichnen der melodischen Linie mit dem Taktstock. Dadurch verliert er sich jedoch manchmal etwas zu sehr in das Detail auf Kosten des Gesamtüberblicks und wird verleitet, Kontrastwirkungen stärker, als es notwendig wäre zu betonen. Daß er sich auch in fremde Orchesterkörper leicht einfühlt, hat sein erfolgreiches Gastdirigieren vor einigen Monaten im Augusteum in Rom gezeigt. Und daß er die Massen beherrscht, hat er kürzlich in einem Konzert in Karlsruhe durch die Aufführung der „Eroica", des „Parsifal"-Vorspiels und der „Tannhäuser"-Ouvertüre mit einem aus 140 Musikern zusammengesetzten Riesenorchester bewiesen. Als Komponist ist Reichwein bis jetzt mit Liedern und mit der in Mannheim aufgeführten abendfüllenden Oper „Vasantasena" hervorgetreten.

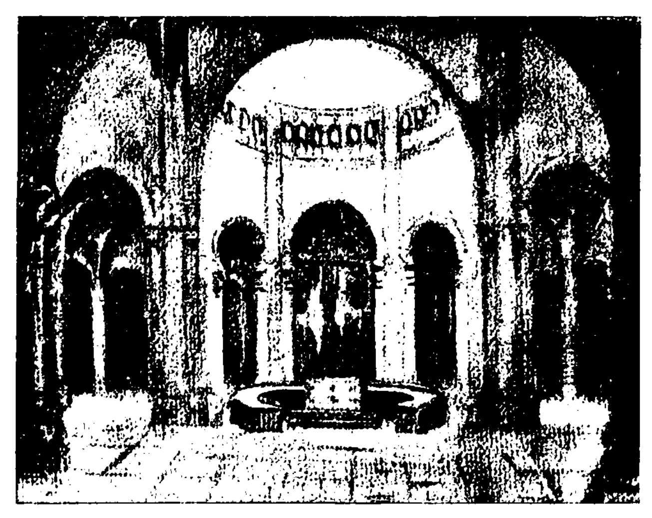
**F. Schweikert.**

# Parsifal in Zürich.

DER Kampf ist aus, ich habe mich besiegt" — ob wohl irgendein Verteidiger der „Parsifal"-Schutzfrist das Wort Cheristanos aus Raimunds „Verschwender" auf sich anwenden wird (die Herren arbeiten gerne mit Zitaten!), nachdem in Zürich nun die wirkliche Entscheidung gefallen, das Werk der profanen Menge überliefert worden ist? Wieviel ehrlicher Idealismus ist in der Behandlung der ganzen Frage nicht unnötigerweise verpufft worden! Aber auch wieviel Geschäftsidealismus (die Zeile zu 0,1—0,2 M.) hat sich, in malerische Klagegewandung gehüllt, vernehmen lassen! Es wird einmal ein drolliges Kapitel werden, die Psychologie der Schutzfristler zu schreiben, vom Hauptmann Moritz Wirth an bis zum kleinsten Winkelschreiber, der in hundert Vorlagen nach Gründen für seine Stellungnahme sucht . . .

Was haben die Herren im Grunde genommen vorgebracht? Nichts als gutgemeinte Redensarten, Lobhudeleien und Angriffe gegen Andersdenkende, Angriffe, die größtenteils aus einer gewaltigen Ueberschätzung der eigenen, werten Persönlichkeit erwuchsen. Sie haben einem an sich durchaus erklärbaren Wunsch Wagners kanonische Wirkung beigelegt wissen wollen, haben in naiver Unkenntnis des Lebens angenommen, ein deutsches Ausnahmegesetz schütze das Bühnenweihfestspiel auch im Auslande, sie haben a priori gemeint, das Werk müsse auf jeder Bühne außerhalb Bayreuths zugrunde gerichtet werden, haben sogar verkündet, die Kulthandlungen im „Parsifal" müßten „geschützt" werden, als ob es nicht schon genug Aufsichts- und Oberaufsichtsorgane im heiligen Deutschen Reiche gäbe, sie haben absolut nicht begreifen können oder wollen, daß um der auch von der Kunst zu leistenden sozialen Aufgabe willen Wagners Werk der Allgemeinheit nicht vorenthalten werden dürfe. Sie haben endlich auch nicht verstehen können, daß jedes Kunstwerk die Machtmittel in sich birgt, sich selbst zu schützen. „Parsifal" wird nie eine Dutzendoper werden, die im Jahre so und so oft abgehaspelt werden wird. Wer die Psyche des Publikums kennt, dem ist das eine billige Prophezeiung. Ich höre schon die Gegenstimmen: Ende des Materialismus, Aufschwung des religiösen Gefühles usw. usw. Warten wir die Dinge ruhig ab. Ihre Entwicklung wird zeigen, wer recht hat. Vorläufig bewegen wir uns noch immer im Zeichen des Kino, und rechts und links von ihm stehen die Musen der Operette: Blödheit und Frechheit.

Das Publikum, das den „Parsifal" aus innerstem Herzen sucht, wird ihn immer finden, ob es nun nach Bayreuth pilgert (wo sicherlich nicht immer die zusammen kommen, welche die Kunst reinen Herzens genießen und in sich aufnehmen



Parsifal in Zürich. I. Akt: Der Gralstempel.

können!), oder ob ihm irgendein ernstes Theater zur Stätte künstlerischer Andacht wird . . .

Aus den verschiedensten Gründen durfte man der ersten öffentlichen Wiedergabe des Werkes mit Spannung entgegensehen. Von den modernen Theatern geht im allgemeinen keinerlei suggestive Kraft mehr aus, sicherlich keine solche, wie sie Bayreuth durch den Bayreuther Gedanken ausübt. Das Publikum erscheint dort unter ganz anderen Voraussetzungen und Bedingungen wie hier. Es entwindet sich dem Alltagsgetriebe für kurze Zeit, findet sich aber in bekannten Räumen mit bekannten Künstlern. Es steht dem Werke um vieles kritischer gegenüber, will selbst prüfen, ob das Spiel eine Ausnahmestellung erheische, rechtfertige. Da im „Parsifal" die äußere Handlung stark zurücktritt, das Verständnis für die inneren Vorgänge aber sowohl gründliche Vertrautheit mit dem Stoffe wie mit seinem musikalischen Aufbaue verlangt, so hätte die erste öffentliche Aufführung auch zu zeigen, wie weit ein nicht bayreuthisches Publikum diese Bedingungen zu erfüllen vermag. Allein das zu konstatieren, ist recht schwer. Wer mag den Menschen ins Herz schauen? Man kann nur vom äußeren Erfolge sprechen. Ob ihm ein dauernder nachfolgen wird, bleibt abzuwarten.

Es ist an Wagners letztem Werke in Zürich ehrlich und fleißig gearbeitet worden. Das war von der Direktion *Reuckers* von vornherein zu erwarten. Die Solokräfte des Theaters sind gut, wenngleich ein Teil nur den ordentlichen Durchschnitt vertritt. Das Orchester ist eines, das allen Anforderungen zu genügen vermag. Die Proben sind, soviel ich höre, in der ersten Zeit von Herrn *Conrad*, später vom ersten Kapellmeister Dr. *Lothar Kempter* geleitet worden, der, wie es heißt, jetzt in den Ruhestand treten wird. Er hat jahrzehntelang der Zürcher Oper gedient und auch den „Parsifal" dirigiert, dem die Leitung des Theaters den Charakter der Festvorstellung zunächst wahren wird: die ersten Aufführungen finden an Sonntagnachmittagen statt. Das ist eine Art von Kompromißgedanken und sicherlich kein schlechter. Aus ethischen und wirtschaftlichen Gründen. Im Laufe der Zeit wird wohl auch die übrigens nicht sehr erhebliche Steigerung der Eintrittspreise wieder fallen gelassen und damit einer sozialen Forderung genügt werden.

Die äußere Ausgestaltung des Werkes ließ kaum einen Wunsch unbefriedigt. *G. Gamber* hat neue Bühnenbilder geschaffen, die zum Teil sehr wertvoll sind: nicht zu viel Farbe (die „lachende" Aue hatte sogar entschieden zu wenig), aber ernste und große Auffassung und gar kein Versuch, das szenische Bild als solches präponderieren zu lassen. Was mich etwas störte, war ein gewisser schweizerischer Charakter des Landschaftsbildes zu Beginn des dritten Aktes. Die Regie hat mit Verständnis gearbeitet, dem Chore sind zahlreiche Hilfskräfte beigetreten. Um es kurz zu machen: was hingebender Eifer und das Bewußtsein, vor die Lösung einer großen künstlerischen Aufgabe gestellt zu sein, schaffen konnten, das ist in Zürich erfüllt worden. Das Publikum verhielt sich musterhaft: nach den Aktschlüssen regte sich keine Hand. Erst am Schlusse gab es brausende Hochrufe, aber der Vorhang blieb ungehoben.

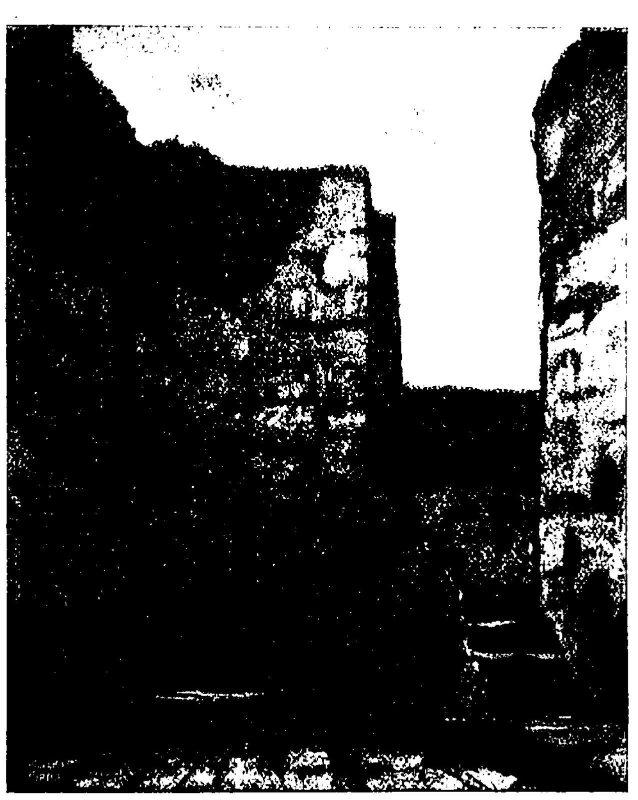
Die „Parsifal"-Aufführung in Zürich wird eine Ruhmestat des Stadttheaters bleiben und seinem verdienstvollen, energischen Direktor *Reucker* ein Ansporn sein, die ihm anvertraute Bühne weiter zu heben. Das Orchester stand auf der Höhe seiner Aufgabe. Zu Anfang gab's einige kleine rhythmische Schwankungen und Klangtrübungen, dann aber flutete der symphonische Strom in charaktervoller und wohllautreicher Fülle und edler Schönheit. Die schalldämpfende Ueberdachung des Orchesterraumes hat sich glänzend bewährt und ist insbesondere den tiefen Blechinstrumenten zugute gekommen.

Eine Leistung allerersten Ranges bot Frl. *Emmy Krüger:* ihre Kundry war von wunderbarer harmonischer Einheit. Die Stimme ist herrlich, die Darstellung ließ kein einziges Moment unberücksichtigt, verlor sich aber nie in Einzelheiten. *Ulmer* sang den Parsifal. Er ist ein Sänger von großen stimmlichen Mitteln. Leider aber störten gepreßte Tongebung und unfreie Sprechweise. *O. Janesch* als Klingsor bot eine durchweg gute Leistung, *Wilh. Bocholdt*, der den Amfortas sang, war gesanglich vortrefflich und darstellerisch genügend. Leider entsprach der Gurnemanz des Herrn *Gritzbach* nicht allen Wünschen: musikalisch sicher, enttäuschte der Künstler durch starke Monotonie des Vortrages und mangelnde Gefühlswärme. Unter den Zaubermädchen ragten Frau *Wolf-Modes* und *Fr. Eden* hervor. Das Ensemble war noch nicht ganz einwandfrei. Die Männerchöre bedürfen noch der Veredelung des Klangs. Ganz wundervoll aber klangen die Chorsätze während der Kulthandlungen. Alles in allem: Zürich darf sich der Tat seines Theaters freuen. Sie hat gezeigt, wie auch im bloßen „Theater" Wagners letztes Werk eine andachtsvolle, ergriffene Menge finden kann, wenn nur die Vorbedingungen erfüllt sind: künstlerisch-ernste Leistungen und ein Geist, der auf den Kern der Sache zu dringen vermag.

**Prof. Dr. Wilibald Nagel.**

* * *

*Nachschrift der Redaktion:* Nun sind die Würfel gefallen und der Rubikon ist überschritten, ohne daß das Ereignis einer „Parsifal"-Aufführung außerhalb Bayreuths große „Sensation" hervorgerufen hätte. Uns scheint es, als ob überhaupt die Parsifal-Frage weit mehr in den Köpfen gewisser Unentwegter bestünde, als daß sie heute noch eine künstlerische Lebensfrage der Allgemeinheit sei. Freilich darf auch nicht vergessen werden, daß Zürich eben nicht Berlin, München, Dresden, Stuttgart ist. Und deshalb wäre es vielleicht taktvoller gewesen, wenn die freie Schweiz sich zurückgehalten und den Bühnen den Vortritt gelassen hätte, die über hervorragende Solisten verfügen. In diesem Punkte allein kann — neben dem dekorativen Element — Bayreuth übertroffen werden. In dem Geleitbüchlein sagen Verwaltungsrat und Direktion der Theateraktiengesellschaft Zürich: Wenn das Züricher Theater als eine der ersten deutschen Bühnen an diese hohe Aufgabe herantrat, so geschah es mit der Würdigung der Tatsache, daß in Zürich die Erinnerung an Richard Wagner, der hier zehn Jahre schwerwiegender, menschlicher und künstlerischer Entwicklung durchlebte, noch heute außerordentlich lebendig ist . . . Wir werden wohl auf Zustimmung stoßen, daß gerade Zürich, aus Pietätsgründen gegen Wagner selbst, sich nicht an die Spitze der deutschen „Parsifal"-Aufführungen hätte stellen dürfen. Doch das sind Fragen, die das Gefühl entscheidet und sie sind schließlich den Tatsachen gegenüber belanglos. Ein Gutes wird die Züricher Aufführung haben: Das blödsinnige — es gibt kaum einen anderen passenden Ausdruck — Wettrennen einiger Bühnen, wer nun nach Bayreuth die erste der „konkurrierenden"



Parsifal in Zürich. II. Akt: Klingsors Turm.

sein würde, wird wohl aufhören, da der Rekord ja nun schon aufgestellt ist. — Künstlerisch scheint uns weiter wichtig das dekorative Element, das ja in Bayreuth noch nach den Prinzipien einer vergangenen Epoche behandelt wird. Wir geben neben Dekorationsabbildungen den Ausführungen des Schweizer Malers *Gustav Gamper* Raum, der sich in dem, auch durch Beiträge von *Eduard Trapp* empfehlenswerten, gut ausgestatteten Geleitbüchlein wie folgt äußert:

**Zu den Bühnenbildern.**

Die Bühnenbilder zu „Parsifal" für das Züricher Stadttheater sollten aus freier, persönlicher Auffassung entstehen. Ich habe freilich die Ueberzeugung, daß nur die Kraft eines großen Meisters Bühnenbilder zu schaffen vermöchte, wie sie Wagners Dichtung vom Maler fordert. Denn mystisch tief und ernst, schlicht und machtvoll ist Richard Wagners Gefühl für die Landschaft. Alles „Theatralische" bleibt ihm fremd, er atmet nur das Ursprüngliche, Natur und Geist, und die Bühne ist ihm ein Heiligtum, in dem das Menschlichste und zugleich das Göttlichste sich kundgibt.

Daß die Gesetze der Bühne unerbittlich ihre Anwendung finden, dies zu erfahren wird dem Neuling nicht erspart. Ihm will zunächst scheinen, als ob Phantasie und ästhetische Freiheit getrübt und eingeengt würden; aber eben das Gesetzmäßige vermag auch hier erst Vollendung zu bewirken. Symbolische Wahrheit geben zu können, leuchtet als herrlich erstrebenswertes Ziel.

Hinweg mit dem Aberglauben, daß das Bühnenbild nur eine Verzerrung der Natur sei! Wie sollte nicht auch in ihm echtes Naturgefühl sich äußern? Sobald der Glaube daran besteht, wird ein Stil gewonnen werden, der für alles Ursprüngliche bürgt.

Hinweg aber auch mit Darstellungsmitteln, die naturalistisch vortäuschen wollen und das Symbolische vernichten!

Richard Wagners Blick hat dramatische Kunst mit göttlicher Kühnheit umfaßt, und, wo der Maler ihr naht, fühlt er sich innerlichst bereichert.

Einige wenige Worte mögen als Erläuterung zu den einzelnen Bühnenbildern hier gesagt sein.

Die Szene am See zeigt herbstliche Stimmung, obgleich in der Dichtung nicht gefordert. Jenes Schmerzenvolle, Schwermütige, das mit dem Herbeitragen des kranken Königs zum Ausdruck gelangt, darf in der Landschaft wohl sein Echo finden. Das still verhaltene, sakrale Licht des Goldgrunds, als welcher Himmel und See erscheint, deutet an, daß wir im Gebiete des Grals stehen.

Gurnemanz und Parsifal vollbringen ihre Wanderung und den Aufstieg zur Gralsburg. Sie schreiten durch ernsten Wald; dann wird ihnen der Anblick des heiligen Berges selbst zuteil mit der ihn krönenden Tempelwölbung; es öffnet sich das Burgtor, vor dem sie auf rauhem Weg angelangt sind. — Diese, teils auf die erste Szene des ersten Akts, teils auf die des dritten folgenden Bilder sind verharrende Prospekte, durch einen vorüberziehenden Vorhang enthüllt und verhüllt. Es wurde keine „Wandeldekoration" gemalt, also keine naturalistische Täuschung versucht, sondern die Wanderung sinnbildlich zur Anschauung gebracht.

Das weihevolle Gold, vorbereitet in den Landschaftsbildern, blüht im Tempel als Lichtheit und Köstlichkeit, würdig, das Heiligtum und die heilige Handlung zu bewahren.

Klingsors Turm sollte nicht mit Seltsamkeiten angefüllt sein, sondern nur dem finsteren Zwange der Szene dienen, sowie den beiden handelnden Gestalten eine ausschließliche Wirkung gestatten.

Beim Versuch, etwas als durch Zauber geschaffen erscheinen zu lassen, verliert sich die Phantasie leicht ins Grenzenlose, und doch kann nur feines Maß befriedigen. Starke Farbigkeit und Gegenständlichkeit wurde bei Darstellung des Gartens vermieden. — Es wird der üppige Garten jäh verbannt und



Parsifal in Zürich. II. Akt: Der Zaubergarten.



Parsifal in Zürich. II. Akt: Die Einöde.

Einöde zeigt sich, wie sie im pyrenäischen Gebirge zu finden sein mag. Kaum erinnert Getrümmer an einst schimmernd reich bewohnte Stätte, ein paar arme Föhren sind Hüter der Einsamkeit. Im grauen stummen Bilde tröstet nur milden Lichts der ferne Gralsberg.

Die Blumenaue ist durch eine Alpwiese versinnbildlicht, wie sie zur Zeit des beginnenden Frühlings in unseren Bergen so innig grüßt. Mächtige Arven stehen zur Rechten und schneebedeckte Gipfel lassen den Winter als Fliehenden erkennen. Mit freudiger Absicht wurde in diesem Bild ein uns vertrautes, ein heimatliches Motiv gewählt und damit angedeutet, daß die Aufführung des erhabenen Werks nahe dem Alpenkreis geschieht. **Gustav Gamper.**

# Franz Schreker: „Das Spielwerk und die Prinzessin".

**Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 15. März.**

UEBER den Bühnenkomponisten *Franz Schreker* wird wohl auch an dieser Stelle erstmals Anfang September vorigen Jahres geschrieben worden sein. Seine erste Oper „Der ferne Klang" war kurz zuvor am Frankfurter Opernhaus zur Uraufführung gekommen und hatte einen derart starken Erfolg erzielt, daß sich die Wiener einmal wieder die Haare rauften ob ihrer Nachlässigkeit gegen einheimische Talente. Sofort erwarb die Wiener Hofoper neben Frankfurt das Recht zur gleichzeitigen Uraufführung der damals schon angekündigten zweiten Oper Schrekers *„Das Spielwerk und die Prinzessin"*.

Der Erfolg des nach mancherlei Verschiebungen — von Januar ab — am 15. März nunmehr gleichzeitig zum ersten Male aufgeführten Werkes war ungleich: Die Frankfurter Theaterbesucher standen der Sache etwas hilflos gegenüber und verhielten sich nach dem ersten Akte etwas reserviert; nach dem zweiten schienen sie aber doch einen Hauch des Musikers und Könners Schreker verspürt zu haben. So gab es hier einen sehr freundlichen Achtungserfolg, während in Wien die Premiere mit einem Skandal endigte, der freilich wohl in der Hauptsache als ein weiterer Protest gegen das Regime Gregors und als besonderer gegen seine „Spielwerk"-Regie ausgelegt werden darf.

Die Haltung des Publikums ist zum Teil auch aus der Gestaltung des Buches zu erklären — Schreker ist sein eigener Textdichter —, zu einem andern Teil aus der sehr modernen Tonsprache der „Spielwerk"-Komposition.

Während von den nachwagnerischen Musikdramatikern — nachwagnerisch hier rein zeitlich genommen — an Stelle des von diesem gewünschten „germanischen Mythos" einige auf die griechische Sage mit mehr (Strauß „Elektra") oder weniger (Bungert „Die homerische Welt") Erfolg zurückgegriffen haben, andere wieder mit religiösen Fragen (Gotthelfs „Mahadeva") eine problematische Oper schufen, hat sich Franz Schreker nun auch in seinem zweiten Buche mit der künstlerischen Gestaltung, der Produktivität des gottbegnadeten Dichters beschäftigt. Diese Produktivität ist im „Fernen Klang" in ihrer Entstehung durch höhere Inspiration behandelt, in ihrer letzten Endes beseligenden Wirksamkeit im „Spielwerk und Prinzessin".

Die reale Handlung des Spielwerkbuches ist infolgedessen weniger wichtig als die symbolische Deutung. Das Spielwerk des Meisters Florian stellt die Lebensfreude dar, die mit der



Parsifal in Zürich. III. Akt: Die Blumenaue.

Schönheit — diese verkörpert durch die Prinzessin — aufs engste verknüpft ist. Beider Bund könnte segensreich wirken, wenn nicht Wolf, der Gehilfe des Meisters (die Sinnenlust), dem Spielwerk ein falsches Register beigefügt hätte. Durch die Berührung mit Wolf wird die Prinzessin herabgezogen und gerät in krankhafte Verzweiflung, ob der noch kommen könnte, der in der reinen Schönheit aufgehen und in ihr die Erfüllung des Todes suchen wollte. Das Fest, das die Prinzessin dem Volke gibt, artet in Roheit aus, die sinnverwirrte Horde will sich auf die Prinzessin stürzen — da erscheint der Spielmann, das Werk erklingt, das Volk findet sich zu seligem Reigen und mit der Prinzessin zieht der Dichter im Schlosse ein, während Wolf, in der Hoffnung auf den Leib der Prinzessin, Feuer an die Hütte und an das Spielwerk Florians legt. Das Spielwerk verklingt, aber der in der Hütte im Sarge liegende Sohn Florians, den die Prinzessin in den Tod jagte, erhebt sich und spielt zum Tanze auf. Das Volk aber sinkt auf die Knie und betet: O Herr, wir wissen nicht aus noch ein, sei uns gnädig in unseren Sünden.

Als Motto für das Buch darf demnach der Satz gelten: Eine Beglückung für die Allgemeinheit erfolgt erst dann, wenn wirkliche Kunst mit der Schönheit gepaart Lebensfreude erzeugt.

Wenn nun das Publikum in seiner Bequemlichkeit und sanktionierten Unkenntnis des Textbuches statt dessen als Motto nimmt „Herr, wir wissen nicht aus noch ein", so ist das ja sehr ehrlich und bei der Anlage des Buches zum Teil auch berechtigt — denn das Märchendrama ist als Märchen zu kompliziert und als Drama zu wenig dramatisch, doch überreich an musikalischen Stimmungen —, aber für einen starken Erfolg kann diese Haltung keine Basis abgeben.

Auch die Komposition dieses durchaus musikalisch empfundenen und erdachten Buches in der Schwerblütigkeit ihrer, gelegentlich als Vereinigung von Tristan-Stimmung mit Debussy auftretenden Chromatik erschließt sich nicht leicht. Die Motivbehandlung ist fast durchaus dunkel gefärbt und nur selten blinkt freundliche Helle durch die Schatten. Hierher gehört das erste Erklingen des Spielwerks (Bühnenmusik von Streichern, Holzbläsern, Celesta, zusammen ca. 50 Musiker) zum Flötenspiel des Spielmanns, die Erzählung des Kastellans und des Meisters Gruß an den Burschen. Alles übrige ist in das Grau der Entfernung und der Symbolik getaucht. Die Männer, die bei Fackelschein einen Sarg zimmern, die krankhaft flackernd irrende Prinzessin mit den Wünschen ihres Wahnes, der hämisch begierige Wolf, das sind Stimmungen, die zu dem wenigen Lichte bedrückend kontrastieren und die musikalisch in einem ruhigen, breiten Harmonienstrome ausgedeutet sind. Schreker ist stets ein feiner Künstler, der grobe Effekte oder gar Trivialität zu vermeiden weiß. Mit Steigerungen und Höhepunkten geht er sehr sparsam um, so daß jeder und jedem einzelnen seine volle Wirksamkeit beschieden bleibt, ohne jedoch über die einheitliche Färbung des Grundtones hinauszuführen.

In der Schlußszene zeigt sich Schreker als echter Könner. Gleich dem zweiten Akte des „Fernen Klang" ist es hier bewundernswert, wie er ohne lärmende oder billige Effekte die divergierendsten Klang- und auch Geräuschgebilde zu einem überwältigenden Gesamteindruck zusammenzutönen versteht. Aus dem rot erleuchteten Schlosse ziehen Knaben-, Mädchen- und Ritterchöre singend herab zu dem im Lichtscheine liegenden Dorfe. Die fernen Glocken tönen dumpf herüber. Auf der Szene beraten ängstliche Bürger über die Tollheiten des Festes. Aus der Ferne hört man Rufe der Lust und Freude, Ausbrüche der Raserei und Wut. Das Ganze führt der Komponist über eine höchste Steigerung zu atembeklemmender Stille, aus der nur die heisere Stimme der auf die Prinzessin zornentbrannten Liese stoßweise sich abhebt — da greift der Spielmann ein und das Werk ertönt. Der Zuhörer hat den unabweisbaren Eindruck eines gewaltigen, einschüchternden und doch erhebenden Elementarereignisses und bewundert restlos.

Was dem Bühnenkomponisten Schreker noch fehlt, ist (kurz gesagt) die Fähigkeit, den Hörer über der Bewunderung seines Werkes die Liebe zu den behandelten Menschenschicksalen nicht vergessen zu lassen. Auch das erhabenste Kunstwerk braucht Momente, in denen der Schöpfer zum Aufnehmenden ohne Abstand als Mensch zum Menschen spricht, wo er ihm die Liebe zu seinem Werke ins Herz legt und ihn seine Schicksale miterleben läßt. Zweifellos wird Schreker dieses letzte Ziel erreichen, das darin ruht, nicht nur Stimmung und Symbolik zu geben — sei beides auch noch so hehr —, sondern weniger kompliziert und dafür mehr herzlich zu werden.

**Karl Eberts (Heidelberg).**

* * *

**Uraufführung am Hofoperntheater in Wien am 15. März.**

Auch Schreker ist ein Opfer des bewußt „unmusikalischen" Regimes *Gregor*, das nächstens in einem Sammelbericht über die abgelaufene Opernsaison genauer beleuchtet werden wird. Zur Aufführung des „Fernen Klanges", der seitdem seinen Weg über die deutschen Bühnen mit allen Anzeichen eines ganz außergewöhnlichen Erfolges genommen hat, konnte sich der „Theaterfachmann", dem Zureden von musikalischer Seite zum Trotz nicht entschließen. Nach den deutschen Berichten konnte er es erst recht nicht tun, ohne damit die Schwäche seines ersten Urteils zuzugeben. So nahm er geradewegs Schrekers nächstes Werk, das schwerverständlich, wie es ist, bei unserem hochkonservativen Publikum geteilte Empfindungen hervorrief, und unterließ dabei nicht, es durch seine arg verfehlte Regieführung schwer zu schädigen.

Bestand ein besonderer Reiz des Stiles im „Fernen Klang" in der aparten Mischung realistischer und symbolistischer Elemente, so hat sich diesmal der Dichter von den Realitäten des Lebens, ja des Theaters in einem Maße abgewendet, daß ein Theatererfolg dadurch gefährdet erscheinen muß. Gern will ich den Ton auf das Märchenhafte des Vorwurfs legen. Dennoch bleibt der Einwand bestehen, daß Figuren und Situationen ohne symbolische Deutung nicht unmittelbar verständlich erscheinen, das Symbol aber selbst so verhüllt und verschleiert ist, daß es dem Durchschnittspublikum kaum von der Bühne herab klar werden wird.

Das Spielwerk, das der Meister Florian in lebenslanger Arbeit geschaffen, ist nach des Dichters einführenden Worten das seltsam vibrierende, gleichsam Tönende, das der Schöpfer in des Menschen Brust gelegt, das aber auch tief im Schoß der Erde als Trieb nach dem Schöpfungswunder in ewiger Erneuerung pocht und bebt und sich nach Frühling und Sonne sehnt. Einstmals, als der Sohn des Meisters noch lebte und jung und lebensfroh die Geige strich, da sang das Spielwerk Frühlingslieder. Dann hat ihn die „Prinzessin", das schuldlos-schuldige Agens des Dramas, verhext, und ihn bis zum Tod im Straßengraben gebracht. Aus der naiven Sinnenfreude war die böse Sinnenlust geworden, ein sexueller Wahnsinn hatte alles ergriffen und auch des Meisters eigenes Weib dem Gehilfen Wolf an den Hals gejagt. Dieser Wolf, das Sinnbild der „rohen, erdhaften, tierischen Kraft", hat am Spielwerk mitgearbeitet, und dem Teufel in Gottes Paradiese gleich, dabei „ein wenig hineingepfuscht". Nun ist, seit der Meister den Sohn verlor, keiner mehr da, der es zum Mittönen bringt. Darunter leidet am meisten die schöne Prinzessin, die im verlorenen Sohn ihren Liebsten betrauert, und die des Spielwerks bedarf, um ihren tollen Lüsten und Extasen immer zu willen zu sein. Hier liegt der Grund der Schwermut, die sie sich andichtet, unter der Volk und Land leidet. Satt ist sie ihres verfehlten Lebens, dieser Exzesse, hinter denen jedesmal



Parsifal in Zürich. III. Akt: Monsalvat.

ein grauenvolles Erwachen lauert. So will sie im Rausche sterben, in einem Feste von nie geahnter Pracht, allem Volke preisgegeben, die tötende Freude finden, und das Spielwerk soll, ihrem eigenen Leben gleich, in Flammen vergehen. Da schickt das Märchen den „Burschen", „gewappnet mit den herrlich törichten Idealen der Jugend, gestählt von dem Willen und der Kraft zu erlösender Tat, geweiht durch die große, verstehende Liebe", die die kranke Königstochter heilen will. Es gelingt. Mit dem Liede der Sehnsucht, das er seiner kleinen Flöte entlockt, verklärt er den sinnlichen Brand zu reinster Schönheit, bringt er das Spielwerk zu herrlichem Mitklingen, zum letzten und schönsten Ertönen, bevor es in Flammen stirbt. Prinzessin und Bursch aber haben einander gefunden. Eng umschlungen — Dichter und Schönheit vereint — sind sie dem abendrotglühenden Schlosse zugewandert, einer einzigen, letzten Liebesnacht entgegen, hinter der kein Erwachen steht.

Ein verhüllendes, verklärendes Kleid der Dichtung über alles Geschehen gebreitet zu haben, gesteht der Dichter selber zu. So schön und phantasievoll es ist, so geheimnist es doch mehr, als für die eigne Welt der Bretter gut ist. Es will gar nicht verstanden sein. Nur zum Gefühl möchte es sprechen, nur mit Farben und Klängen wirken. Die visionäre Kraft der poetischen Eingebung ist nun wirklich eine mehr als gewöhnliche, faszinierend der dionysische Rausch dichterischen Empfindens. Aber apollinische Ruhe hätte mehr Ordnung und Klarheit, vielleicht gar ein wenig Bühnennüchternheit bringen müssen, die Deutlichkeit und Eindeutigkeit, deren das Theater nun einmal bedarf. Die Dichtung, die Theater wird, ist das fleischgewordene Ideal. Somit kein Ideal mehr. Das Theater besteht nicht zuletzt aus Leinwand und Pappe, wie der Dichter aus Handwerkskünsten.

Auch die Musik bemüht sich nirgends, zu verdeutlichen, was die Worte absichtlich im Dunkel ließen, auch sie hält den Ton des Visionären, der Märchen-Unwirklichkeit geflissentlich fest. Diese Musik will suggerieren, nicht überreden, bezaubern, nicht erklären. Aber es ist eine Tonsprache von ganz besonders zu schätzender Eigenart. Romanisch und romantisch ist sie, immer aus dem Geist der Melodie, dem Geist der Gesangsstimme geboren, niemals Harmonie, so vorgeschritten und kühn und „modern" sie ist, als Selbstzweck übend, wie die neueste Entwicklung möchte. Ein Meister des Orchesters, mißbraucht es Schreker niemals, zu Kraftexzessen so wenig, wie zu spielerischem Detail. Männlich ernst und vornehm ist seine Kunst, immer echt, immer aus dem Herzen kommend, immer ganz dem höheren, dem höchsten Zwecke hingegeben. Auf die dramatische Theaterwirkung, die er ja im „Fernen Klang" so meisterhaft beherrscht, verzichtet der Künstler diesmal bewußt, getreu dem Ideal eines anderen Stils. Er ist so unbekümmert um den Effekt, daß er den ersten Aktschluß durch ein langes Orchesternachspiel bei offener Szene, auf der nichts mehr geschieht, geradezu schwächt. Aber von wundervoller Eindringlichkeit ist das unheimlich-düstere Vorspiel, das warme, prachtvoll gesteigerte Orchestervorspiel zum zweiten Akt, und der grandiose Abschluß des Ganzen. Ist auch hier der Musiker wohl hinter dem Dichter zurückgeblieben, der nichts weniger als einen Weltuntergang geschaut hat, so bleibt der Gesamteindruck doch ein überwältigender. Der Trauerzug, der die Bahre mit dem toten Sohne bringt, das festliche Treiben, das mit tausend Fackeln, Blumen und Prunkgewändern von dem Schlosse der Prinzessin herniederwallt, daneben der Aufruhr in der Stadt, Sturmglocken, Angstgeschrei, tobende Pöbelhaufen, brennende Pechkränze und Todesgrauen, das entrückte Liebespaar, dessen verklärter Gesang hoch oben im Abendrot verschwindet und der fiedelnde Tod, der auf den rauchenden Trümmern des Spielwerkes vor dem irrsinnig gewordenen Meister zum Sterben aufspielt — wahrhaftig das ist eine ganz großartige Vision, wie sie kaum ein neueres Werk erwecken kann.

Schlimm genug, daß gerade hier die Aufführung so vollständig versagt hat, obwohl, oder vielleicht gerade, weil sich Direktor *Gregor*, was er selten genug tut, selber um die Inszenierung bemüht hatte. Das schöne *Roller*sche Bühnenbild entsprach dem szenischen Zweck in keiner Weise, und die Regie glaubte mit der gewohnten Finsternis alles getan zu haben, um die Zuhörer über die Absichten der Dichtung genügend im dunkeln zu lassen. So schädigte sie auch die glänzenden Leistungen der Sänger, der Damen *Heitza* und *Rangenberg*, der Herren *Miller*, *Weidemann* und *Hofbauer*. Das Orchester unter *Reichenberger* wurde allen Schwierigkeiten und allen Schönheiten der komplizierten Partitur gerecht, und das Spielwerk, durch ein eigenes, großes Bühnenorchester dargestellt, erklang wirklich, wie es der Künstler geträumt, „in herrlicher, glühender, unbeschreiblicher Art".

**Dr. R. S. Hoffmann.**



# Lärm bei Schönberg.

**Von Dr. PAUL STEFAN (Wien).**

ICH habe den Lesern der „N. M.-Z." leider schon öfter von unliebsamen Auftritten in Wiener Konzertsälen berichten müssen. Was sich aber zuletzt bei einem von Schönberg geleiteten Orchesterkonzert begab, hat wahrhaftig seinesgleichen nicht. Das war selbst aus den zumeist unrichtigen und durch telephonische Hörfehler entstellten Depeschen der Tagesblätter zu erkennen.

Der Ordnung halber sei daran erinnert, daß Schönbergs Streichsextett bei der ersten öffentlichen Aufführung in Wien durch das Quartett Rosé (1903) ausgezischt wurde. Immerhin: erst nach dem Spiel. Dasselbe Werk wurde 1909 mit Jubel begrüßt und gegen das zweite Streichquartett (mit Gesang) ausgespielt, das kurz zuvor zu einem regelrechten Radau bei einem Quartettabend Rosés Anlaß geboten hatte. Schon bei der ersten Wiederholung dieses neuen Streichquartetts, einen Monat nach den Lärmszenen, gab es kaum eine Aeußerung des Mißfallens und laute Zustimmung. 1904 war die Kammersymphonie Schönbergs aufgeführt worden. Die Leute verließen in Scharen während des Spiels den Saal. 1907 geschah Aehnliches bei der ersten Aufführung des ersten Streichquartetts. Dagegen wurden die drei Klavierstücke op. 11, obschon umstürzlerisch genug, mit Ruhe angehört. Und nun, einen Monat nach dem Erfolg der Gurre-Lieder neue Lärmszenen, zuerst nach der Kammersymphonie, sodann w ä h r e n d eines Liedes von Alban Berg, einem Schüler Schönbergs, so daß die Aufführung unterbrochen werden mußte.

Zunächst das Aeußerliche. Das Konzert war vom „Akademischen Verband für Literatur und Musik" veranstaltet, der sich mit Vorliebe junger, radikaler Komponisten, Dichter und Maler annimmt. Die Wahl der Kompositionen war aber von Schönberg selbst getroffen und das Arrangement von ihm gebilligt. Da er dies in einer Zuschrift an die Blätter bekräftigt hat, ist es ungerecht, deshalb den Akademischen Verband anzugreifen. Dieser hatte insbesondere die Aufführung verschiedener, in vielen Städten bereits erfolgreicher Kompositionen Schönbergs gewünscht; Schönberg aber bestand statt dessen auf der Wiedergabe der Kompositionen zweier seiner Schüler. Man hat dann (nicht sehr taktvoll) behauptet, der Lehrer hielte von diesen Kompositionen nichts und habe ihre Vorführung nur veranlaßt, weil er sich diesen Schülern gegenüber menschlich verpflichtet fühle. Auch das hat Schönberg öffentlich als unrichtig bezeichnet.

Es wurden also zuerst sechs kurze Orchesterstücke von Anton v. Webern aufgeführt. Schon nach einzelnen der Stücke, besonders aber am Schlusse kämpfte das Zischen einer kleinen, aber sehr „tätigen" Minderheit mit lauten Beifallsbezeigungen der Anhänger Schönbergs, die die überwiegende Mehrheit des Publikums bildeten. Die Lieder von Zemlinsky wurden mit Beifall und in voller Ruhe aufgenommen. Nach Schönbergs nun folgender Kammersymphonie gab es großen Beifall; nur einige Lärmmacher zischten. Weiter folgten zwei Lieder von Alban Berg. Beim zweiten unterbrach Gelächter und mechanisch hervorgerufenes Geräusch den Sänger. Zwei Bitten Schönbergs, eine wenig energische und allzu „gemütliche" Aufforderung des Polizeibeamten, eine Anrede eines Orchestermitgliedes fruchteten nichts. Man beschimpfte, ohrfeigte und balgte sich und die Stimmung war so erregt, daß das letzte Stück des Programms, Mahlers Kindertotenlieder (die die ausgezeichnete Altistin Maria Freund hätte singen sollen), ausblieb. Denn das Publikum nahm zwar die Ankündigung der Kindertotenlieder mit einmütigem Beifall auf, der eine Demonstration bilden sollte (eine Demonstration auch aller derer, die den lebenden Mahler ausgepfiffen hatten und vielleicht noch auspfeifen würden, mit dem toten „Klassiker" aber die Jüngeren schlagen wollten); aber die Veranstalter versäumten den richtigen Augenblick, die Lieder singen zu lassen, das letzte Wort zu behalten und dem ganzen Abend wenigstens einen versöhnlichen Abschluß zu geben.

Die große Erregung hatte aber ihr Ende nicht erreicht. Es regnete Berichte, in denen persönlicher Unmut etwas zu frei schaltete; zum Teil sogar mit Tatsachen und Ereignissen. Ich will nicht denselben Fehler begehen und behaupten, daß die Skandale vorbereitet waren. Aber zum mindesten waren einige Lärmmacher für die Skandale vorbereitet. Man trägt nicht ohne weiteres Pfeifchen und ähnliche Instrumente bei sich herum, wie sie diesen Herrschaften im Handgemenge entrissen wurden. Auch ein Teil der gleichzeitigen und späteren Entrüstung war gemacht. Echt und wienerisch war nur die Absage der geplanten Wiederholung der mit so großem Erfolge aufgeführten Gurre-Lieder Schönbergs; es sollen dafür zu wenig Karten im Vorverkauf genommen worden sein . . . Jedenfalls wurde dem Pianisten Dr. Rudolf Reti, der in seinem Konzert ein Klavierstück Schönbergs spielen wollte, nahegelegt, das zu unterlassen; übrigens ohne Erfolg.

Daß unter gesitteten Menschen Beifalls- oder Mißfalls-

kundgebungen während des Spiels nicht vorkommen sollten, daß alle die, die für die Ordnung im Konzertsaal verantwortlich sind, solche Szenen zu verhindern und Ruhe zu schaffen hätten, scheint mir einer weiteren Erörterung nicht zu bedürfen. Ist ein Programmstück beendet, so möge zischen und pfeifen, wer nicht anders kann. Auch ein solcher darf aber nicht in Wut geraten, wenn andere Leute klatschen. Unduldsame, die Duldsamkeit verlangen, machen sich lächerlich.

Und nun zu den Kompositionen. Von den Liedern Bergs bekenne ich, gar keinen Eindruck empfangen zu haben; auch der Willigste konnte nur mehr auf die Begleiterscheinungen dieses Abends achten. Dagegen hat mir eines der Orchesterstücke Weberns, in der Art eines Trauermarsches, einen sehr starken Eindruck gegeben; und ich glaube, daß man sich mit ihnen, wie mit Webern überhaupt, wird auseinandersetzen müssen, wenn es auch im Anfang nicht leicht gehen wird. Ob die Bahn, die Schönberg in seinen letzten Werken und die Schüler Schönbergs gegenwärtig beschritten haben, einmal noch der gewisse breite Weg wird, das ist freilich schwer zu sagen. Durch fanatische Ablehnung bestärkt man die „Widerspenstigen" aber noch eher. Denn sie wissen, daß sie für sich selber, ja vielleicht schon für eine Gemeinde recht haben. Und der Widerspruch, den ja alles Neue, jedes Fortschreiten gefunden hat, verstärkt diese elementarste Empfindung des Künstlers zu einem Nun-erst-recht. Nicht einmal den Fanatikern der Bejahung dürfte man grollen. Mit etwas mehr Menschlichkeit wäre allen gedient. Ist es so schwer, Menschlichkeit und Menschlichkeit vor allem von denen zu verlangen, die der Kunst und damit der Zukunft dienen wollen?

Schönbergs Kammersymphonie aber ist nur durch den Wahn dieses Abends den Versuchen der Zischer überliefert worden. Sie ist ein Uebergangswerk und hat mit dem Radikalismus etwa der Klavierstücke oder des Pierrot noch wenig gemeinsam. In einer ruhigen Stunde hätte man ihre geschlossene, deutlich erkennbare Form, hätte die thematische und kontrapunktische Meisterschaft und die harmonischen Neuerungen sicher gebührend bewundert. Hoffentlich kommt diese ruhige Stimme bald wieder; hoffentlich ist es mit den Lärmszenen bei Schönberg nun endgültig aus. Man möchte sie und was darauf gefolgt ist, gerne vergessen.

---

# Musikbrief aus Brüssel.

NICHT zu reich an Neuheiten ist die letzte Musiksaison gewesen, die mit einem großen Wagner-Festspiel (dem Meister zu Ehren) endigen soll. Das Monnaie-Theater bescherte uns aber doch einige szenisch und musikalisch wohlgelungene erste Aufführungen; die bedeutendste ist „Le Chant de la Cloche" von *Vincent d'Indy*. Das berühmte „Lied der Glocke" von Schiller hatte den französischen Meister zu einer schon längst bewunderten symphonischen Dichtung inspiriert; in Konzerten wurde sie mehrmals aufgeführt, immer mit großem Erfolg. Diese symphonischen Episoden und Bilder waren aber wie für die Bühne geschrieben und machen auch szenisch einen gewaltigen Eindruck. Besonders die mächtigen, stimmungsvollen Chöre fanden hier eine glänzende Wiedergabe, die den Komponisten selbst (er dirigierte die drei ersten Aufführungen) sehr befriedigt hat. — Als reizende Novität nennen wir auch „Kaatje" von dem belgischen Komponisten Baron *Buffin*; feine, einfache Musik zu einer poetischen Handlung unseres Dichters Paul Spaak. — Eine erste französische Aufführung der „Königskinder" von *Humperdinck* fand die enthusiastische Aufnahme, die früher (und heute noch) „Hänsel und Gretel" begrüßte, nicht. Auch die „Zauberflöte" erweckte im allgemeinen keine große Begeisterung. Die Besetzung war auch nicht derart, wie man es sich bei solcher Musik wünschen mag. Kapellmeister *Otto Lohse* bot aber eine schöne orchestrale Leistung. — Als letzte Novität wurde „Proserpine", ein lyrisches Drama, gegeben, das Saint-Saëns schon vor drei Dezennien komponiert hatte. Es ist nicht das Beste, was der ehrwürdige Meister geschrieben hat; an Geschmack und Gewandtheit fehlt es aber nicht, und bei der schönen Inszenierung wirkte die Handlung allerdings genügend. — Bei dem Wagner-Fest sollen auch Bruchstücke aus „Parsifal" aufgeführt werden. Die „Parsifal"-Konzertwiedergabe wird gleichzeitig als Vorbereitung zu den nächstjährigen Aufführungen auf der Bühne dienen. Heinrich Hensel wird wahrscheinlich hier als erster französischer „Bühnen-Parsifal" auftreten. Keine schlechte Wahl!

Ein interessanter Zyklus brachte eine „historische Entwicklung der symphonischen Musik" in *Ysayes* Konzerten. Den bedeutendsten Vertretern dieser Art wurde je eine Matinee gewidmet: Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner, César Franck, Richard Strauß und den modernen Franzosen; Kapellmeister *Ernst Wendel* (Bremen) für Brahms und Strauß, *Siegmund v. Hausegger* (Hamburg) für Beethoven boten in der Tat prachtvolle Leistungen. — Ein großes Bach-Beethoven-Fest (drei Tage) wurde Ende März vom hiesigen Bach-Verein veranstaltet. Die schöne Wiedergabe der „Missa solemnis" und der Neunten Symphonie zeugten von dem ernsten, hohen Streben dieses noch jungen Vereins, der unter *Albert Zimmers* Leitung immer vollkommener wird. Auch die Solisten, die Damen Noordewier-Reddingius (deren 25. Künstlerinjubiläum gefeiert wurde), de Haan-Manifarges, die Herren Paul Schmedes und Alfred Stephani waren vortrefflich.

Im Konservatorium war dem ehemaligen Direktor *Edgar Tinel* ein ganzes Konzert gewidmet worden; des Meisters herrliches Werk Franziskus erregte neue, allgemeine Bewunderung. Auch trat *Mahler* zum ersten Male hervor auf den sonst konservativen, streng klassischen Programmen des Konservatoriums, und zwar mit den wunderbaren Kindertotenliedern, eine der tiefsten, rührendsten Schöpfungen der modernen Musik. Frl. Maria Philippi war eine ideale Vertreterin dieser tiefinnerlichen Gesänge, die auch einen großen künstlerischen Eindruck hinterließen. Möchten sie vielleicht das Interesse für Mahler endlich hier weiter erwecken! — An Kammermusik waren die Genüsse auch sehr reich, zunächst durch die Quartette Zimmer und Schörg (Brüssel), mehr noch durch das Pariser Quatuor Capet, das herrlichste Ensemble, das man wohl erträumen kann. Spiel und Instrumente sind von einer unerhörten reinen Klangeinheit und die innerliche Wiedergabe der gespielten Werke (sämtliche Quartette von Beethoven in fünf Abenden) ist des höchsten Lobes würdig. Im „Cercle Artistique" gab es viel schöne Solistenabende: Frau Durigo, J. Thibaud, A. Cortot, C. Friedberg; dann auch eine Reihe Vorträge mit gesanglichem Teil über Volksmusik; der englische Abend war besonders gut gelungen und bedeutsam durch seine Neuheit und durch die meisterliche Vortragskunst der Miß J. Sterling-Mackinlay, sowie des Herrn Allan Glen (eines begabten Schülers der großen Künstlerin Marie Brema). Andere interessante Konzerte gaben Paderewski, Eisenberger, Backhaus, Pugno, die Damen Carreno, Epstein usw. (alle Klavier!). Endlich kam noch ein schönes Konzert des Berliner Hof- und Domchors unter *Hugo Rüdel* zustande. Was diese 80 Knaben und 20 Männer boten, kann man nicht genug loben. Klang, Genauigkeit, Stil, in alter wie in moderner Musik, das ist die Vollendung selbst; ob vier-, acht-, zwölf- oder sechzehnstimmig — alles a capella: es herrscht immer dieselbe Klarheit und Richtigkeit. Als Meisterkunst des Bayreuther Chordirigenten Rüdel darf das wohl bezeichnet werden. Es bleibt einer der schönsten Eindrücke dieser an guter Musik nicht armen Saison!

**May de Rüdder.**

---

# Aus dem Musikleben Londons.

DAS musikalische Ereignis des heurigen Frühjahrs war die sechswöchige deutsche Opernsaison Mr. *Beechams* in Coventgarden. Zwar wechselten Vorstellungen des russischen Balletts mit den Opernabenden und Matinees ab und dies war auch aus praktischen und finanziellen Gründen ein geschickter Schachzug. Aber die deutsche Oper war doch der eigentliche künstlerische und finanzielle Erfolg. Wenn man die Verhältnisse in Betracht zieht, die kurze Erfahrung des Dirigenten und seines Orchesters in Wagner- und Strauß-Aufführungen und Oper überhaupt, die kurz bemessene Zeit zu Proben (drei Wochen für den „Rosenkavalier" und „Tristan"), die fortgesetzte Anstrengung in der Vorbereitung der für Dirigenten, Orchester und Chor neuen „Meistersinger" bei täglichen Aufführungen —, so muß man der Tatkraft und dem Geschick aller Beteiligten große Anerkennung zollen. Gründlichkeit und Feinheit konnte man bei den Erstaufführungen noch nicht erwarten.

Die hervorragenden Eigenschaften des hochbegabten Dirigenten sind ein feuriges Temperament, Enthusiasmus und eine durchgreifende, mit Beziehung auf Hergebrachtes ziemlich rücksichtslose Energie. Trotz dem Wechsel der deutschen Vertreter und Vertreterinnen der Hauptrollen fanden sie sich überraschend schnell in das fremde Ensemble und ohne ihre erstklassige Begabung und Tüchtigkeit wäre eine solche Saison, wie die Mr. Beechams in London, in die Brüche gegangen. Den Löwenanteil des Erfolgs trug der „Rosenkavalier" von *Richard Strauß* davon, mit dessen Erstaufführung in London die Saison begann und mit dessen achter Vorstellung sie schloß. Dieser galt in erster Linie der Musik, dann der Aufführung und zuletzt erst dem Libretto. Man erachtete den Fortgang der Handlung als schleppend, den Humor als gröblich. Die Empfangsszene machte Bühnen-Wirkung. Der Zensor hatte nur wenige Aenderungen des Textes verlangt. Aber die Selbstbekenntnisse des Barons wurden bedeutend eingeschränkt. Die reizvolle Melodik und Farbenpracht der

Musik im allgemeinen, die Duette, vor allem das herrliche Terzett, das Ende des ersten und der Anfang des zweiten Akts erregten Bewunderung und bereiteten hohen Genuß. Frl. Dux war als Sophie glänzend. Als Marschallin und Oktavian eröffneten Frl. Siems und von der Osten den Reigen prächtig; es folgten mit sehr liebenswürdiger Darstellung und einnehmendem Gesang Frau Iracema-Brügelmann, mit deren noch jugendlicher Lust am Leben und aristokratischer Würde die burschikose Art des Oktavian von Frl. Sanden wohl kontrastierte und übereinstimmte. In den letzten Aufführungen traten auf Frl. Wolff und Frau Gutheil-Schoder. Herr Knüpfers Ochs von Lerchenau war unübertrefflich. Als Herr von Faninal erprobten sich die Herren Brodersen, Wiedermann und Gura. Ein amüsantes Paar waren Frau Hummel-Gura und Herr Bechstein: Valzacchi und Anina. Die kleineren Rollen waren, wie in den „Meistersingern", tüchtig mit englischen Kräften besetzt. Der deutsche Dirigent *Schilling-Ziemssen* dirigierte einige Vorstellungen mit eingehendem Verständnis und der König und die Königin wohnten einer Aufführung bei. „Elektra" mit Frau Mottl-Faßbender, Frau Petzl-Perrard und Frau Behr-Mildenburg, und „Salome" mit Frau Akté, Frl. Lengendorff, den Herren Costa (Herodes) und Weil in den Hauptrollen folgten. Die Aufführungen, drei von „Elektra", vier von „Salome", waren aufgeregt und realistisch genug. „Tristan und Isolde" (Herr Knote und Frau Mottl-Faßbender) wurde zweimal gegeben. Es herrschte kein Gleichmaß zwischen der gesanglichen und dramatischen Wirkung und trotz einzelner hervorragender Momente und Leistungen auch der Herren Knüpfer (König Marke) und Brodersen (Kurvenal) wollte keine Begeisterung aufkommen. Diese herzustellen, gelang Mr. Beecham in den „Meistersingern". Die vier Vorstellungen waren ausverkauft. Allerdings artete die Lebhaftigkeit und der Glanz des Orchesters öfters aus. Die ungewohnten Tempi machten den Sängern zu schaffen. Aber die Hauptdarsteller wirkten überzeugend und nahmen gefangen. Herr Weil war ein männlicher sympathischer Hans Sachs. Der ritterliche Walter des Herrn Kirchhoff und die reizvolle Eva von Frl. Dux, der vorzügliche David des Herrn Schramen, Frau Bender-Schäfer als energische Magdalena und Herr Knüpfer als würdiger Pogner bildeten mit Herrn Weil ein Ensemble, so anziehend, wie es in deutschen Vorstellungen in London noch nicht erlebt worden war. Dazu wirkte der englische, deutschsingende Chor trefflich mit und die szenischen Anordnungen, die Massenbewegungen zeigten, mit welcher Hingabe und Sachkenntnis Herr Gura seine Aufgabe durchgeführt hatte. Er gab den Beckmesser in feinsinniger Darstellung sehr wirkungsvoll. Der außerordentliche Eifer des Dirigenten und Orchesters trat in der ganzen Saison zutage. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß diese deutsche Opernsaison der deutschen Oper in London bedeutenden Vorschub geleistet hat.

* * *

Von den großen Konzertgesellschaften ist das Queens Hallorchester das einzige, das eine bestimmte Politik verfolgte und dessen Konzerte sich durch durchaus wohlvorbereitete Aufführungen auszeichneten. Sir *H. J. Wood* ließ die Modernen zum Wort kommen, gab aber hinterher, man möchte beinahe sagen, zur Sühne die „Eroica". Mahlers Siebente Symphonie, eine Studie in Nachtromantik und Nachtfesten, fand wenig Anklang, obwohl man die außerordentliche Begabung des Komponisten, was Bau und Orchestration anlangt, und sein eigenartiges, energisches Temperament anerkannte. Die besondere Ehre einer zweimaligen Aufführung in demselben Konzert wurde *Scriabines* Feuergedicht „Prometheus" zuteil. Als Gegengift sozusagen wurde Beethovens Violinkonzert (vorzüglich von C. Flesch gespielt) dazwischen verabreicht. Scriabine kam auf seine Skala, die Grundlage seiner Harmonien: *c, d, e, fis, a, b* vermittelst theosophischer Studien. Für den uneingeweihten und an Konsonanz als den Biegungspunkt für Dissonanzen gewöhnten Hörer konnte das gärende, wühlende Chaos, das sich zu einigen furchtbaren Steigerungen auftürmt, in dem das Soloklavier, Orgel, Schlagzeug und Glocken nebst dem gewöhnlichen Orchester wüten, die Extase und das Entzücken nicht auslösen, von dem das Programmbuch so beredt erzählte. Glänzende Orchesterwirkungen und scharf charakterisierende Leitmotive fielen auf. Scriabine verfolgt den Plan, eine Vereinigung der Künste des Tons, der Farbe und des Duftes herzustellen und eine symphonische Aufführung als eine Art rituellen Gottesdienstes zu gestalten. Abgesehen von ästhetischen Gründen, ist man geneigt, dagegen das alte Sprichwort anzuführen: Allzuviel ist ungesund. „Prometheus" wurde von einigen durch Zischen ausgezeichnet. Straußens „Sinfonia domestica" wurde nach vier Jahren wieder einmal gegeben und mit lebhaftem Beifall empfangen. „Tod und Verklärung" stand neben dem „Karfreitagszauber" und Kundrys „Herzeleide"-Solo (Mme. Kirkby-Lunn) im Karfreitagskonzert. Als Solisten taten sich hervor Lamond mit dem Tschaikowsky-Konzert, Thibaud in Bach und Mendelssohn und Busoni mit Liszt. *Busoni* spielte in dieser Saison eine hervorragende Rolle als Klavierspieler (sämtliche Etüden Chopins), Dirigent und Komponist. Er dirigierte im Palladium des Beecham-Orchesters, brachte Mozarts g moll-Symphonie geistreich und sympathisch zur Aufführung und fand mit seinem Violinkonzert, trefflich gespielt von Szigeti, starken Anklang. Es wandelt noch in den lieblichen Gefilden ansprechender Melodie und ist fein und durchsichtig gearbeitet. Aehnliche Eigenschaften, aber wenig Eigenart, besitzt *Weingartners* Violinkonzert, das Kreisler im Palladium spielte in einem Konzert, dirigiert von Herrn *Schilling-Ziemssen*. Es haben sich in diesem Frühjahr Pianisten und Violinisten bedeutend ins Zeug gelegt, so außer den Genannten H. Bauer, M. Hambourg, Miß Goodson, Da Motta, Backhaus, Howard Jones, E. Petri und zum ersten Male Georg v. Lalewicz, ebenfalls ein meisterlicher Spieler und Ausleger (Brahms' op. 5). Mit der Geige drängten sich junge Kräfte in den Vordergrund, vor allen Melsa, ein äußerst feinsinniger und zugleich virtuoser junger Künstler, der in einer Anzahl Konzerte, namentlich im klassischen Fach, begeisterte, die hochbegabte dreizehnjährige Ungarin Ibolyka Gyarfas, die musikalische und temperamentvolle Deutschengländerin Isolde Menges, A. Sebald mit sämtlichen Paganini-Etüden, um nur einige zu nennen.



LEOPOLD REICHWEIN.
Phot. Gebr. Hirsch, Karlsruhe. (Text siehe S. 291.)

Um zu den großen Konzerten zurück zu kehren: Beethovens Neunte Symphonie erlebte zwei Aufführungen, die eine durch die London Choral Society, die andere in der Philharmonischen Gesellschaft unter *Safonoff*. In der ersten sang der Chor sehr gut, in der zweiten war die Auffassung interessant. Probenmangel ist der wunde Punkt im englischen Konzertleben und alle Schlagfertigkeit kann ihn nicht zudecken. Safonoff brachte in der Philharmonischen Gesellschaft auch Scriabines Erste Symphonie, aber ohne das Chorfinale, ein klangfreudiges Jugendwerk. *Mengelberg* führte die reizvolle Vierte Symphonie von Glazounow trefflich auf. Er wird im nächsten Jahr fünf philharmonische Konzerte dirigieren und darauf wohl dort Alleinherrscher werden. Das Gastdirigententum überlebt sich in London periodisch. *Fritz Steinbach* erfreute wiederum zahlreiche Hörer mit Beethovens Achter und Brahms' Zweiter Symphonie und Safonoff war in Tschaikowskys Pathetischer in seinem eigensten Element, beide in Konzerten des London Symphony-Orchesters. *Landon Ronald* gab ein Tschaikowsky-Konzert mit seinem New Symphony-Orchester, in dem M. Hambourg das b moll-Klavierkonzert feurig spielte. Mr. Ronald führte Weingartners „Lustige Ouvertüre" mit Glück ein. Das Frühjahr war besonders merkwürdig ob der Energie, mit der die Ansprüche britischer Komponisten im allgemeinen und in ausschließlich dafür gegebenen Konzerten verfochten wurden. Hübsche Variationen für Violine und Orchester über ein irisches Volkslied: „Die junge Melkerin" wurden ausgezeichnet gespielt von P. Kochansky in einem Konzert des London Symphony-Orchesters, das der Komponist *H. Harty* geschickt leitete. Dr. *Sommervell* ließ Nikisch kommen, um seine Symphonie „Thalassa" und seine Symphonischen Variationen für Klavier (Mr. Torey) und Orchester herauszubringen, Musik, die an die

Romantiker anschließend feinsinnig und sympathisch gehalten ist, aber keinen neuen Geist in die alten Formen gießt. Modern in gekürzter Form, ununterbrochenem Schwung und phantasievoller Orchestration ist eine Symphonie in e moll von *F. Austin*, die in den Balfour-Gardiner-Konzerten herauskam. Um den Mangel eigener, prägnanter Melodie und eines darin sich aussprechenden individuellen Gefühls zu ersetzen, greifen die Komponisten in die Welt der Volkslieder, der Märchen und Legenden, so *P. Grainger, A. Bax, G. v. Holst*. Der letztere immerhin mit Ausprägung des Mystizismus und der religiösen Hingabe, die in den Sanskrithymnen sich ausspricht, die er in englischer Uebersetzung vertont. Mr. *Beecham* gab unmittelbar nach seiner Opernsaison in Coventgarden die Lebensmesse von Delius, wobei Frau Gura-Hummel deutsch und Mr. Clarke englisch sang und der Staffordshire-Chor seine undankbare Aufgabe nicht ganz erfolgreich durchführte. Die Stimmführung hat keinen Fluß und da, wo die Musik anzieht, zeigt sie äußere Einflüsse. Zu einer Erhebung kann weder die schwache (?) moralisierende Poesie Nietzsches noch die malende Musik von Delius führen. Mr. Holbrooke schloß an seine Kammermusikkonzerte, in denen er ein neues, mehr interessantes als erwärmendes Klarinettquintett aus der Taufe heben ließ, ein Orchesterkonzert an. Ein neuer Tanz des Prinzen Prospers, Teil eines Balletts nach einem Gedicht von E. H. Foe schildert Ausgelassenheit und Todesschrecken graphisch. Im übrigen zeugten eine Anzahl symphonischer Werke von dem ausgiebigen Talent des Komponisten. Der Bach-Chor brachte die Seesymphonie für Chor, Orchester, Bariton und Sopran von *Vaughan Williams* zur Aufführung, ein großangelegtes Werk mit Stellen großer Eindringlichkeit und Schönheit, dem ein Gedicht Walt Whitmans zugrunde liegt. Das neue orchestrale Drama, Prof. *Bantocks* Fifine at the Fair (Browning) wurde in London zum ersten Male von Balfour Gardiner gegeben, ein Stück, das trotz einiger Längen und Anklänge an andere Meister einen rührenden und glänzenden Eindruck macht. In den Kammermusikkonzerten Mr. Dunhills wurde eine Sonate für Violine und Klavier in *G* von N. Gatty gespielt, die den Freunden klarer, warmer und melodiereicher Musik Freude macht. Von auswärtigen Quartetten gab das Rosé-Quartett zwei eigene stark besuchte Konzerte mit äußerst lebensvollen Darbietungen von klassischen Werken und der Quintette g moll von Brahms und A dur von Dvorák mit R. Epstein. Das tonschöne Geloso-Quartett führte sich erfolgreich ein und das fein musikalische Brodsky-Quartett aus Manchester legte eine Lanze ein für ein schönes Quartett in *es* von *Novacek*. Noch zu erwähnen sind die Vokalkonzerte der hervorragenden Sängerin Mysz Gmeiner, von Miss Ließ, einer musikalischen Sopranistin mit prächtiger, fein geschulter Stimme, die sich beide *Joseph Marx* widmeten, und der Russin Aktzery, die Altfranzösisches sehr interessant sang. *C. K.*



## Kritische Rundschau

**Bamberg.** Noch vor Schluß der Spielzeit hat unser Stadttheater, das, Jahrzehnte mit Nürnberg verbunden, seit 1906 ein eigenes Ensemble hat, sein Ereignis gehabt: die Uraufführung der Oper „Der Klarinettenmacher". Das Textbuch ist von dem als Lortzing- und Nicolai-Biographen bekannten Musikschriftsteller *Georg Rich. Kruse* sehr zweckentsprechend, knapp in der sprachlichen Darstellung, geschickt in der Anordnung des interessanten Stoffes, beschränkt auf das notwendigste Beiwerk, klar im Aufbau der Handlung, wirkungsvoll in den einzelnen Szenen bis zum Schlusse, verfaßt. Der Stoff erscheint sehr glücklich gewählt. Er behandelt eine Episode aus dem Nürnberger Kunstleben am Ausgange des 17. Jahrhunderts. Wir treffen historische Persönlichkeiten, von denen speziell zwei, Hans Christoph Denner und Johann Pachelbel (1653—1706), von hoher musikgeschichtlicher Bedeutung sind. Denner, der Erfinder der Klarinette (um 1700), ist der Mittelpunkt der Handlung. Klara, seine Geliebte, hat ihn verlassen. Auf Befehl ihres Vaters mußte sie in der Ferne einen reichen Kaufmann heiraten, der jedoch bald starb. Ihre Liebe gehörte noch Denner. Nach Nürnberg zurückgekehrt, eilt sie zu ihm; seine Frau will sie werden. Obwohl Denner in großer Geldnot, weist er entrüstet die Hand der reichen Dame zurück; er will sich nicht durch Geld erkaufen lassen. Frauenlist findet immer einen Weg und so gelingt es schließlich auch Klara, ihr Ziel zu erreichen; auch hier gibt es also am Schlusse ein überglückliches, in Liebe vereintes Paar. In seinem Liebesschmerze hatte Denner ein Instrument verfertigt, das ihm die Sehnsucht nach der Geliebten vertreiben sollte und dem er in Erinnerung an Klara den Namen Klarinette gegeben hatte. Es ist ein Stückchen biederen Lebens voll gemütlicher Heiterkeit, das uns hier aus Alt-Nürnberg aufgerollt wird. — Die Musik von *Friedrich Weigmann*, zurzeit Kapellmeister am Königl. Hoftheater in Hannover, will lediglich den Text untermalen. Wenn auch da und dort Erinnerungsmotive wahrzunehmen sind, so darf man doch nicht etwa nach Leitmotiven im Wagnerschen Sinne suchen. Mit verhältnismäßig einfachen Mitteln arbeitend, weiß der Komponist jeder Person, jeder Szene musikalisch ihr eigenes Gepräge zu geben. Vortrefflich sind die Szenen mit Pachelbel gearbeitet; den Meister der Fuge führt eine wohlgelungene, regelrechte Fuge ein. Die Verwendung Pachelbelscher Originalorgelwerke innerhalb der Handlung und damit die Einfügung der Orgel in das Orchester ist dem Autor meisterhaft gelungen. Ohne den Einfluß moderner Musik zu verleugnen, ist Weigmann doch mehr rückschauender Natur, fußend auf Mozart und Lortzing, deren Parlando-Behandlung der Singstimmen er sich auch in vortrefflicher Weise zu eigen gemacht hat. — Die Aufführung fand bei Anwesenheit des Dichters und des Komponisten, letzterer am Dirigentenpulte sein Werk selbst leitend, statt. Es war ein ganzer Erfolg. Es herrschte am Schlusse der Aufführung ein Jubel, wie ihn Bambergs Theater noch nicht erlebt hatte. Mit der Uraufführung hat die Direktion *Ludwig Piorkowski* sich ein Verdienst erworben. *Gg. Aumüller.*

**Basel.** Aus den Symphoniekonzerten dieser Saison ist nachzutragen die Aufführung der f moll-Symphonie von *Richard Strauß*, die unter seinen Orchesterfantasien nicht vergessen werden sollte, Brahms' Doppelkonzert für Violine und Cello, von den beiden Schwestern May und Beatrix Harrison mit selten vollendetem Ensemble bewältigt, *Sinigaglias* Piemontesische Suite, dies farbenfrohe, ethnographisch empfundene Werk, eine neue Symphonie in B dur des Franzosen *Ernest Chausson*, die ein noch zu wenig charakteristisches Gepräge aufweist, als daß sie dem Komponisten die deutschen Konzertsäle zu erschließen geeignet wäre, während Berlioz' „Vehmrichter-Ouvertüre" wieder ungemein plastisch wirkte, besonders da sie zeitlich dem „Requiem" nahestand, das im Münster zur erschütternden Aufführung kam. *Walter Braunfels'* A dur-Klavierkonzert, von ihm selbst gespielt, machte vorzüglichen Eindruck durch musikalisch echte Diktion und warmen Melodienfluß. Franz Liszts „Lamento e Trionfo", „Tasso", Smetanas „Tábor", als weitere Nummer seiner Dichtung „Mein Vaterland", Straußens „Till Eulenspiegel", Viottis unverwüstliches a moll-Violinkonzert, durch den Konzertmeister Kötscher vorgetragen, zum Schluß Anton Bruckners Siebente Symphonie, für Basel zum erstenmal, wie eine Offenbarung wirkend, wurden unter *Hermann Suters* geistvoller Leitung trefflich ausgeführt. — Aus den Kammermusikkonzerten hebe ich hervor *Hans Hubers* neue Fantasiesonate in g moll, *Karl Heinrich Davids* F dur-Streichquartett, Verdis e moll-Streichquartett, das a moll-Sextett (Streicher) von *Waldemar von Baußnern*, Hans Hubers umgearbeitetes E dur-Trio op. 65, abgesehen von den klassischen Werken, die in den Herren Kötscher, Krüger, Küchler und Treichler gute Interpreten fanden. Ein neues Klaviertrio des vielversprechenden Virtuosen *Ernst Ley* darf nicht vergessen werden. — Kulminationspunkte des musikalischen Lebens waren ein *Reger*-Abend, vom Meister selbst gegeben, und ein Casals-Abend, der die reifste Cellokunst und Harald Bauers faszinierendes Klavierspiel brachte. Der Liederabend Ilona Durigos mit Chorliedern des Basler Gesangvereins unter *Hermann Suter* als Leiter und Begleiter stand ihnen ebenbürtig zur Seite. *H. B.*

**Karlsruhe.** Die „Fünf Orchesterlieder" von *Hermann W. v. Waltershausen*, dem Verfasser des „Oberst Chabert" — die Uraufführung fand hier statt — sind deshalb künstlerisch so wertvoll, weil der Komponist seine große dramatische Begabung gleichsam in den Dienst des seelischen Erlebens stellte und somit Gebilde von echt lyrischem Empfinden und kräftigster Anschaulichkeit andererseits geschaffen hat. Hervorzuheben sind die Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Form und Stimmung eines jeden Liedes, das meist nur auf einem Thema aufgebaut ist, ohne daß sich daraus die geringste Monotonie ergibt. Bezeichnend hierfür ist die Ballade „Aus dem Dreißigjährigen Krieg" auf Worte von Ricarda Huch. Zur Erhöhung des Lokalkolorits bei dem Hebbelschen Gedicht „Aus dem Wiener Prater" dient der Czardasrhythmus und die Zigeunertonleiter mit den zwei übermäßigen Sekundenschritten. Der tief poetische Gehalt von Matthias Claudius Dichtung „An einem Grabe" ist durch ein kunstvoll verschlungenes Rankenwerk schön geschwungener Melodien ausgedeutet, dem als Gegensatz ein kurzes Zwischen- und Nachspiel, bestehend aus einer einfachen Folge von Dreiklängen mit fehlender Terz in weiter Streicherlage gegenübergestellt wird, wodurch dem Liede eine originelle Physiognomie aufgeprägt ist. Wohl das bedeutendste unter den fünf Liedern ist das auf Hebbelsche Verse komponierte „Virgo et Mater". Ein einziges pastoralartiges Thema ist imstande vermittelst seiner durch ständigen Farbenwechsel in der Instrumentation erzeugter, unaufhörlicher Verwandlungen den Ideengehalt der Dichtung restlos auszuschöpfen. Nicht gelungen ist dies letztere bei dem Bruchstück aus Klopstocks „Messias": „Wenn

Gott sich erhebt.“ Zu rasch aufeinandergebrachte musikalische Steigerungen heben die ursprünglich gewollte Wirkung auf, so daß ein eigentlicher Kulminationspunkt nicht zu finden ist. Die Aufführung der glänzend instrumentierten Lieder hätte noch erfolgreicher gestaltet werden können, wenn Frau *Lauer-Kottlars* Sopranstimme sich nicht zu klein gegen das mit allem modernen Raffinement ausgestattete Orchester erwiesen hätte: ein Eindruck, den auch der seelenvolle Vortrag der Künstlerin nicht aufzuheben vermochte. *F. Sch.*

**Kassel.** Das *Hoftheater* hat zu gleicher Zeit mit Berlin Straußens „Ariadne auf Naxos“ auf den preußischen Hofbühnen herausgebracht, eine Tat, die wir in Kassel dankbar empfunden haben. Wie jeder seiner Arbeiten hat Strauß auch der „Ariadne“ ein Charakteristikum mitgegeben, das sich diesmal in bezaubernder, harmonischer Schlichtheit äußert und mit der sich der tongewaltige Führer der Modernen wieder zu natürlichen Formen zurückgefunden hat. Und gerade deshalb ist „Ariadne auf Naxos“ die vollkommenste seiner bisherigen Opern. Das kleine Orchester beweist, daß *Straußens* künstlerische Instrumentation nicht bloß äußeres Blendwerk, sondern ehrlich ersonnene Musik ist. Und wenn trotzdem „Ariadne auf Naxos“ nicht den Weg zum Herzen der Hörer findet, so liegt das an der Verbrüderung des Komponisten mit Hofmannsthal. Während des Lustspiels blieb das Publikum fast eisig ruhig, kaum daß man dem beliebten Darsteller des Jourdain *(Adolf Jürgensen)* seinen Dank zollte. Von der Dresdner Aufführung ist verschiedentlich abgewichen worden. So waren die Tapeten im ersten Akt vollständig buntfarbig, statt wie Reinhardt mit Bedacht verlangte, einfarbig. Die vorgeschriebenen plump gemalten Theaterpalmen in der Oper waren durch Topfpflanzen zu beiden Seiten der Szenerie ersetzt. Befremdend wirkte das Erscheinen des Bacchus bei vollständig lichtloser Bühne und die auffallende Verwandlung in der Oper, die zu unruhig und gewaltsam ausgeführt wurde. Die Aufführung unter der musikalischen und szenischen Leitung von Prof. Dr. *Beier* und Oberregisseur *Hertzer* brachte manche erfreulichen Ueberraschungen. Mit Auslassung der schwierigen Koloraturkunststückchen über dem *cf* hatte Frl. Hofacker mit der, wenn auch gekürzten Zerbinetta Erstaunliches geleistet. Ariadne und Bacchus wurden durch Vali von der Osten und Windgassen entsprechend wiedergegeben. Selbst am Schluß der reizvollen Oper blieb das Publikum ruhig, und nur wenige Beifallsrufe (drei) lohnten die mühevolle Premiere. — Im fünften Abonnementskonzert der Königl. Hofkapelle spielte *Busoni* zum ersten Male eine von ihm selbst aufgefundene Figaro-Fantasie von Mozart-Liszt. Ob nun gerade jedem der stilreine Mozart in dieser variantenreichen Veränderung gefällt? Daß sie interessiert, ist nur das Verdienst des Pianisten Busoni. — Auch *Fritz Kreisler* war zum ersten Male in Kassel und das war für uns ein musikalischer Festtag. *Georg Otto Rahse.*

**Nürnberg.** Als Dämon in *Anton Rubinsteins* gleichnamiger phantastischer Oper hat der berühmte russische Baritonist *George Baklanoff* im Stadttheater, das zum ersten Male diese Oper aufführte, außerordentliche Triumphe gefeiert. Keinen besseren Interpreten dieser an Stimmittel und Spiel des Sängers außerordentlich hohe Anforderungen stellenden Rolle hätte das Werk finden können, als er ihm hier in seinem Landsmanne, der in russischer Sprache sang, erwuchs. All die musikalischen Feinheiten und eigenartige Schönheit, die diese bei uns in Deutschland so wenig gekannte Oper aufweist, kamen durch Baklanoff zu voller Wirkung. Frl. *Irma Ravn*, die in der Rolle der Fürstentochter Tamava gleichfalls als Gast auftrat, führte sie sehr befriedigend durch. — Das zweite Gastspiel Baklanoffs brachte mit dessen grandioser Darstellung des Escamillo in Bizets „Carmen“ dem Künstler wiederum außergewöhnliche Beifallskundgebungen. Madame Charles Cahier, k. k. Kammersängerin von der Hofoper in Wien, errang als Carmen ebenfalls durch ihren prachtvollen Gesang und ihr temperamentvolles Spiel sich hohe Anerkennung. — Generalmusikdirektor *Max Schillings* (Stuttgart) wird in einem Festspielzyklus des Nürnberger Stadttheaters in der Oper „Tristan und Isolde“ die musikalische Leitung übernehmen. Den Tristan wird Kammersänger Prof. Dr. Alfred v. Bary (München), Isolde Kammersängerin Cäcilie Rüsche-Endorf (Leipzig), König Marke Kammersänger Paul Bender (München) und Kurvenal Kammersänger Baptist Hoffmann von der Hofoper in Berlin singen. *S. F.*

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— Die dreiaktige Oper von *Walter Braunfels*, die im Herbst im Stuttgarter Hoftheater ihre Uraufführung erleben soll, heißt — „Eulenspiegel“! Also Walter Braunfels hat sich dieses, man darf wohl sagen lang erwarteten Stoffes bemächtigt. Nun, wenn das Buch gut ist, so dürfen wir von der neuen Oper des Brambilla-Komponisten viel erwarten.

— Ohne Notizen über *Richard Strauß* scheint es den Zeitungen auf die Dauer doch etwas langweilig zu werden. Diese Notizen haben bekanntlich die doppelte Eigenschaft, daß man sie zunächst unter allen Umständen als interessanten Lesestoff bringen und dann über Straußens angebliche „Reklamesucht“ räsonieren kann. Wir verzeichnen einige der neuesten Straußiana, ohne uns jedoch für die Richtigkeit zu verbürgen. Zunächst heißt es, Richard Strauß und Hugo v. Hofmannsthal haben sich zur Arbeit für ein neues gemeinsames Werk verbunden, das einen phantastischen Stoff behandeln soll. (Nähere Mitteilungen über diese Arbeit waren vorläufig nicht zu erlangen.) Dann lesen wir weiter: Ueber sein neuestes (?) Werk, eine Alpensymphonie, hat sich der Komponist einem römischen Journalisten gegenüber näher ausgelassen. Strauß erklärte, daß in der Alpensymphonie das schildernde Moment vorherrsche (?). Das Orchester male zuerst die nächtliche Ruhe und den Sonnenaufgang, dann den Aufstieg eines Mannes zu den höchsten Spitzen der Alpen. Der Bergwanderer müsse zuerst rauschende Wälder durchschreiten, an murmelnden Bächen und tosenden Wasserfällen vorbeikommen, bis er, umbraust von Stürmen, die höchste Höhe erreicht, wo sein Auge stolz und froh über die herrliche Rundsicht schweife. — Dann folgende sonderbare, höchst sonderbare Notiz: „Eine zweite Salome.“ Richard Strauß hat bei seinem Aufenthalt in Rom, wieder einem Journalisten gegenüber, die überraschende Mitteilung gemacht, daß eine neue Instrumentation seiner „Salome“ existiere. Ein Amsterdamer Theater hätte die Oper aufführen wollen; da der Verleger aber für die Partitur einen hohen Preis gefordert habe, habe der Theaterdirektor einfach von einem jungen Italiener nach dem Klavierauszug das Werk neu instrumentieren lassen. Fürstner habe dann natürlich mit dem Direktor sofort Frieden geschlossen, so daß die neue Instrumentation nicht benutzt zu werden brauchte. Er, Strauß, besitze sie jetzt, und er müsse gestehen, daß sie sehr gut und wirksam sei; an einigen Stellen erinnere sie an die letzten Partituren Puccinis! — Endlich wird aus Breslau berichtet, daß Strauß einen Festmarsch für das Gerhart Hauptmannsche Jahrhundertfestspiel komponiert habe, das Ende Mai von Max Reinhardt aufgeführt werden soll. Der Festmarsch soll von Kapellmeister Prüwer dirigiert werden, während die musikalische Leitung des Festspiels selbst in den Händen des Kapellmeisters des Deutschen Theaters Nielson liegt, der die zugehörigen Kompositionen geschrieben hat. Also waren zwei Komponisten und zwei Kapellmeister für dies Festspiel nötig?

— Das Stuttgarter Hoftheater hat sich nun glücklich auch zu „Maifestspielen“ entschlossen. Von Opern gehen im Großen Hause am 18. Mai zum ersten Male „Die Trojaner“ von Hector Berlioz, in einer neuen Bearbeitung von Emil Gerhäuser und Max v. Schillings, in Szene. Diese Bearbeitung ermöglicht es, durch dramatische Zusammenziehung das für zwei Abende berechnete Werk an einem Abend zu geben. Außerdem wird die „Ariadne“ gegeben. Sehr schön, warum aber deshalb Maifestspiele? Die „Ariadne“ wird stets vor ausverkauften Häusern gegeben. Und „Die Trojaner“ hätte man doch auch ohne dies übrigens schon etwas abgenutzte Reklameschild geben können?

— *Gustav Mahlers* „Oberon“-Bearbeitung ist im Kölner Opernhaus zum überhaupt ersten Male zur Verwendung gekommen. Sie hat an Stelle der Wüllnerschen Rezitative den Dialog wieder in seine Rechte eingesetzt, der stellenweise unter Verwendung Weberscher Motive melodramatisch behandelt wird, auch kleine Vokalsätzchen sind eingeschoben. Die Neuinszenierung geschah durch Direktor *Rémond* (unter Verwendung von neuersonnenen Schwebevorrichtungen); das Treiben der Wassergeister in der Meeresszene, das phantastischen böcklinartigen Humor atmet, kann man heute auf keiner deutschen Bühne mit ähnlicher Vollkommenheit sehen. Hraby, H. Wildermann und Lütkemeyer haben, nach Rémondschen Ideen, die Dekorationen entworfen. Gustav Brecher dirigierte.

— Das Frankfurter Opernhaus hat in neuer Einstudierung und Inszenierung „Figaros Hochzeit“ in der Bearbeitung von Gustav Mahler und Max Kalbeck aufgeführt. Oberregisseur *Karl Heinz Martin* hat im Verein mit dem Leiter des Dekorationswesens Ottomar Starke die neuen Bühnenbilder geschaffen. Dr. Rottenberg war als Dirigent tätig.

— Nach Paris folgt Deutschland mit *Monteverde*. In Breslau bereitet ein Komitee, dem der Rektor der Hochschule, Bürgermeister Brentin und zahlreiche hervorragende Breslauer Persönlichkeiten angehören, für den 8. Juni als Matinee im Stadttheater die deutsche Uraufführung der aus dem Jahre 1607 stammenden Oper „Orfeo“ Monteverdes vor. Die deutsche Bearbeitung hat der Breslauer Musiker Dr. Hans Erdmann Guckel fertiggestellt, der auch die Aufführung leiten wird. (Bemerkt sei, daß Monteverdesche Fanfaren aus dem „Orfeo“, neu und glanzvoll instrumentiert, seit längerer Zeit benutzt werden — u. a. in einem Festspiel beim Pressefest in Stuttgart, wo sie O. Kühn als Einleitung für ein musikalisches Tanzgedicht verwendete —. Die Fanfaren haben sich in Militärkapellen daraufhin eingebürgert.)

— Mozarts unvollendete Oper „Zaide“ soll in Wien in einer Bearbeitung von *Wilhelm Kleefeld* aufgeführt werden. Kleefeld, der kürzlich Berlioz' komische Oper „Beatrice und

Benedict" in Leipzig zur Aufführung gebracht hat, hat dem Mozartschen Werke eine Fassung gegeben, die ohne Veränderung der Originalmusik den fehlenden Anfang und Schluß der Handlung ergänzt.

— „Der Heilige", Oper von *Max Wolff*, hat die Uraufführung im Hamburger Stadttheater am 18. April erlebt.

— *Franz Schrekers* Oper „Der ferne Klang" ist von der Intendanz des Königl. Hoftheaters in München zur Aufführung angenommen worden.

— Die Prager Maifestspiele, die am 1. Mai beginnen, bringen an Opern zunächst „Rigoletto" und „Maskenball". Die Dresdner Oper wird die erste Aufführung von „Oberst Chabert" bringen. Der 22. Mai, der Geburtstag Wagners, wird durch ein „Parsifal"-Konzert gefeiert. In „Ariadne auf Naxos" wird Hermine Bosetti die Zerbinetta und Viktor Arnold den Jourdain geben. Den Schluß bilden vier Gastspielabende Leo Slezaks: „Der Prophet", „Die Jüdin", „Othello" und „Die Meistersinger von Nürnberg".

— Dr. *Gerhard v. Keußlers* „Gefängnisse", ein symphonisches Drama in drei Teilen, ist von der Direktion des Deutschen Landestheaters in Prag zur Uraufführung angenommen worden. Die Dichtung stammt vom Komponisten. *St.*

— Der Heldentenor am Bremer Stadttheater, Kammersänger *A. Hadwiger*, ist von der Direktion des „Théâtre des Champs Elysées" in Paris verpflichtet worden, nach der Bremer „Parsifal"-Aufführung (Ende Januar 1914) in Paris die Titelrolle des Werkes zu singen.

— Die Komische Oper in Paris hat „Le Pays", ein neues Musikdrama, aufgeführt. Textdichter und Tonsetzer *Charles Le Goffic* wie *Guy Ropartz* haben ihre bretonische Heimat darin verherrlicht.

— Wie die Zeitungen melden, hat *Felix Weingartner*, der bei der Einweihung des neuen Opernhauses in Paris dirigierte, dem Direktor Astruc versprochen, daß seine neue Oper „Kain und Abel" ihre Uraufführung im Théâtre des Champs Elysées haben wird.

— *Italo Montemezzi*, ein junger Komponist, der vor fünf Jahren mit der Oper „Giovanni Gallurese" erfolgreich debütiert hatte, hat im Scalatheater mit seinem neuesten Werke „L'amore dei tre re" („Dreikönigsliebe") Aufsehen gemacht.

*

— Für das vom 5.—8. Juni in Jena stattfindende „Tonkünstlerfest" ist ein Garantiefonds in Höhe von 20 000 M. gezeichnet worden. Von dieser Summe haben die Akademische Konzertkommission, der Akademische Chor und weitere Musikfreunde 8000 M. übernommen, während die Carl-Zeiß-Stiftung und die Stadt Jena je 6000 M. beisteuern. Bei früheren Tonkünstlerfesten ist der Garantiefonds nur bis zur Höhe von 40 Prozent in Anspruch genommen worden; in den letzten Jahren hat sich sogar ein Ueberschuß ergeben. Als Festplatz wird die Rasenmühleninsel von der Stadt zur Verfügung gestellt und neu hergerichtet.

— Im Richard-Wagner-Verein Darmstadt hat das fünfte Konzert der Meininger Hofkapelle unter Leitung von Dr. *Max Reger* folgendes interessante Programm gebracht: „Figaro"-Ouvertüre; Zwischenakts- und Ballettmusik aus „Rosamunde von Cypern" von Schubert; Zwei ungarische Tänze (No. 5 und 6) von Brahms; Aufforderung zum Tanz (Berlioz-Weber); dann in der zweiten Abteilung: Ouvertüre zu den „Lustigen Weibern"; „An der schönen blauen Donau"; „Künstlerleben" von Johann Strauß; „Römischer Karneval" von Berlioz.

— Von *Ewald Straeßer* ist (im achten Kölner Gürzenich-Konzert) nun auch eine zweite Symphonie in d moll (op. 27) zur Uraufführung gekommen. Ebenso wurde in einem Symphoniekonzert ein „Mondschein-Intermezzo" für Violine mit Orchester von Heinrich Hans zum ersten Male gespielt.

— *Philipp Rüfers* F dur-Symphonie wird in der nächsten Saison in Stuttgart unter Leitung von Schillings aufgeführt werden.

— Auch in diesem Jahre finden im Mai (5., 7. und 8.) drei Kammermusikabende im Paulus-Saal zu Freiburg i. Br. statt. Mitwirkende sind das Frankfurter Rebner-Quartett und die Münchner Bläservereinigung des Königl. Hoforchesters. Quartette von Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert, Brahms werden gespielt.

— In einem großen Chorkonzert in Frankfurt a. O. ist auch die Pfingstkantate (für Solostimmen, Chor und Orchester) des dort lebenden renommierten Komponisten *Paul Blumenthal* aufgeführt worden.

— Ansbach hat den letzten Konzertabend der Mozart-Gemeinde dem Komponisten Dr. *Armin Kroder* in Neustadt a. d. H. gewidmet. Seine Werke, die den ernsten vornehmen Musiker verraten, fanden unter der solistischen Mitwirkung von Frl. *Luise Schmidt*, Rothenburg o. T. (Gesang) und Herrn Konzertmeister *Seby Horváth*, Nürnberg (Violine) hier, wie schon anderwärts, reichste Anerkennung. *—el.*

— In *Ulm* hat im letzten Konzert der „Liedertafel" (7 Konzerte: 2 Kammermusikabende, 2 Symphoniekonzerte, 3 Choraufführungen) „Ein Harfenklang" von *Bleyle* mit der Basler Altistin Maria Philippi unter Musikdirektor *Hayns* Leitung hervorragenden Erfolg gehabt. Unsere tüchtige Kapelle des Infanterieregiments No. 120 (Obermusikmeister *Nauber*) bewährte sich wieder bestens. — Aufstellung und Durchführung der verschiedenen Programme des Jahres lag in den Händen von Musikdirektor *Hayn*, der damit auf eine einjährige, sehr erfolgreiche Tätigkeit hier zurückblickt. *g.*

— Aus Hersfeld wird uns geschrieben: In der durch vorzügliche akustische Verhältnisse für Konzerte sehr geeigneten Stadtkirche ist unter Alfred Fischers Leitung Mendelssohns „Elias" aufgeführt worden. Was ein gut geschulter Chor unter den schwierigen Umständen kleinstädtischer Verhältnisse und Mittel zu leisten vermag, das wurde hier geleistet. Wenn, wie es hier geschieht, durch rastlose Bemühungen begeisterter Kunstapostel im ländlichen Kreise ein Publikum erzogen wird, das die Schöpfungen unserer großen Meister zu würdigen versteht, so ist dies ein unbestreitbarer Gewinn für die Allgemeinheit. *—n.*

— In einem Konzert der öffentlichen städtischen Musikschule in Preßnitz ist Straußens Gavotte aus der Bläsersuite op. 4 gespielt worden. (Diese Suite liegt auch in einer Bearbeitung zu vier Händen als ein Stück dankbarer Hausmusik vor. Verlag von Fürstner in Berlin.)



## KUNST UND KÜNSTLER

— *Wagners 100. Geburtstag.* Eine volkstümliche Wagner-Feier plant *Berlin*. Bürgermeister Dr. *Reicke* hat beim Berliner Magistrat angeregt, am 22. Mai d. J., dem 100. Geburtstag von Richard Wagner, in den städtischen Parks öffentliche Freikonzerte mit Darbietung Wagnerischer Musik zu veranstalten. Die Veranstaltung würde für die Bürger völlig kostenlos sein, so daß auch die Aermsten das künstlerische Gedächtniskonzert genießen können. — Ebenso soll die *Münchner* Wagner-Feier volkstümlich gehalten sein. Durch das Eintreten der Stadtgemeinde München mit 20 000 M. sowie durch die Münchner Operwilligkeit darf eine Reihe von Volksfestaufführungen von Musikdramen Richard Wagners als gesichert gelten, die im Mai und den folgenden Monaten des Jubeljahres im Königl. Hof- und Nationaltheater stattfinden werden. Die Königl. Generalintendanz hat die Neuinszenierung des „Rienzi", des „Lohengrin" und der „Meistersinger" angeordnet.

— *Die Kunst im Parlament.* Im preußischen Abgeordnetenhaus hat man sich auch mal wieder mit der Kunst, mit der Musik beschäftigt, denn sie gehört offiziell zum Kultusetat. Ueber „Parsifal" wurde gesprochen und über manches andere noch. Viel ist natürlich dabei nicht herausgekommen. Nur eins ist hervorzuheben, daß der Kultusminister *v. Trott zu Solz* es bestritt, daß die „Regierung der Musik nicht die nötige Sorgfalt zuwende". Daran schloß sich ein Loblied auf die Berliner „Musikhochschule". (Erfreulich immerhin ist dabei die ministerielle Bemerkung, der Frage der Mißstände im Privatmusikunterricht „näher treten zu wollen". Der Minister bestritt auch, daß es Absicht der Regierung sei, eine „nationalliberale und eine konservative Musik hervorzurufen". Wie steht es aber mit der konservativen und der f o r t s c h r i t t l i c h e n Musikpflege? In seinem Kommentar zu den Verhandlungen im Abgeordnetenhaus, wobei auch der bekannte Musik-*Kopsch* sich recht abfällig über die Berliner Hofoper und ihren Intendanten, Graf *Hülsen-Haeseler*, äußerte, gibt Paul Bekker folgenden lehrreichen Auszug aus dem Repertoire: „Wo ist der deutsche Komponist, dem die Berliner Hofoper, die ein Risiko am ehesten wagen könnte, unter dem Regime Hülsen den Weg in die Oeffentlichkeit geebnet hätte? Nur das dilettantische Machwerk eines Amerikaners, der sich hoher Protektion erfreute, die Indianeroper „Poia" darf sich der Ehre einer Uraufführung in Berlin rühmen. Während die Intendanz im übrigen die schlechteste ausländische Produktion, Werke wie Massenets „Therese", Leoncavallos „Maja", aufgriff, enthielt sie sich nicht nur jedes Wagnisses mit deutschen Komponisten, sie ging sogar brüsk an solchen Werken vorüber, die bereits auf anderen Bühnen ihren künstlerischen Wert erwiesen hatten. 1901 fand die Erstaufführung von Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" statt, bis zum heutigen Tage ist sie im Berliner Spielplan nicht erschienen, ebensowenig Schillings' „Ingwelde" (die anläßlich eines Gastspiels der Schweriner Oper in Berlin aufgeführt wurde) und „Moloch", Kloses „Ilsebill", Taubmanns „Sängerweihe". Die „Rosenkavalier"-Züge, die den Berlinern die Bekanntschaft mit dem Werk in Dresden vermittelten, haben lange Zeit den Witzblättern ergiebigen Stoff geboten, die „Ariadne" brachte Berlin als letzte große Bühne, weil „Kerkyra" vorbereitet werden mußte und einzig „Der lange Kerl" von Woikowski-Biedau, ein Stück, in dem ein Grenadier vom ersten Garderegiment die Titelrolle hat, fand Gnade vor den Augen des Intendanten." — Wenn wir es nicht wüßten, daß die Berliner Oper ihre

Aufgabe, eine führende Oper in Deutschland zu sein, in keiner Weise erfüllt, dieser Repertoireauszug würde uns die Augen öffnen. Deplaciert war darauf die Entgegnung des Ministers, der dem Abg. Kopsch die Münchner Kritik als „nachahmenswertes Muster" hinstellte! Doppelt deplaciert!

— *Lex Parsifal.* Der Reichstag ist nun auch, entsprechend dem Kommissionsbeschluß, über die „Parsifal"-Petition ohne Debatte zur Tagesordnung übergegangen. — Es ist zu begrüßen, daß diese Frage v o r der Wagner-Jahrhundertfeier erledigt worden ist. Nun ist's Zeit, für die wahren „Gralshüter", ans Werk zu gehen. Theaterdirektoren, Kritik, Publikum werden hoffentlich ihrer Pflicht eingedenk sein!

— *Direktorenverband deutscher Musikseminare* — Verband der Direktoren deutscher Musikseminare und Konservatorien. Die diesjährige Generalversammlung des Verbandes, die vom 25.—27. März in Dortmund stattfand, kann durch eine Reihe wichtiger Beschlüsse zur wertvollsten aller bisherigen Tagungen geworden sein. An Stelle des erkrankten ersten Vorsitzenden, Prof. Hennig (Posen), leitete der stellvertretende Vorsitzende, Direktor Heydrich (Halle), die Versammlung. Zunächst stand die Frage der Beteiligung an der im Sommer zusammentretenden M u s i k k a m m e r zur Diskussion, bei der die Vorstandsmitglieder Holtschneider und Dr. Mayer-Reinach im Referat über die Berliner Septemberversammlung den Beitritt des Verbandes empfehlen, dem Antrag wurde einstimmig stattgegeben. Als wichtigster Beschluß, ebenso einstimmig angenommen, bezeichnet die Zuschrift folgende: Der Verband, dem bisher nur Leiter von Seminaren angehörten, erweitert seinen Mitgliederkreis: er nennt sich von jetzt ab „Verband der Direktoren deutscher Musikseminare und Konservatorien" und wird außer Seminardirektoren auch Direktoren von Konservatorien resp. Musikschulen, Lehrer an derartigen Instituten und nach der Prüfungsordnung des Verbandes geprüfte Lehrer als Mitglieder aufnehmen. Diese Neuordnung ergab sich ganz naturgemäß aus dem immer größer werdenden Interessenkreis des Verbandes, dem im letzten Jahre wieder eine größere Anzahl von Instituten beigetreten ist. Einstimmige Annahme fand ferner der folgende Antrag des Vorstandes: die Mitglieder des Verbandes verpflichten sich, bei Neubesetzung von Lehrerstellen in den Elementar- und Mittelklassen möglichst nur nach der Prüfungsordnung des Verbandes geprüfte Lehrkräfte anzustellen. Dieser letzte Beschluß bedeutet wieder ein gut Stück Weg vorwärts auf dem Wege nach der so dringend ersehnten staatlichen Ordnung des Musiklehrerberufes. — Als Ort der nächstjährigen Versammlung wurde Leipzig bestimmt.

— *Künstlerische Volkskonzerte.* Man schreibt uns: Der Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung in *Berlin* hat sich ein Komitee für künstlerische Volkskonzerte angegliedert, an dessen Spitze der ehemalige Reichstagsabgeordnete Direktor Karl Schrader steht. Dem Komitee gehören als Mitglieder neben den Förderern der Volksbildungsidee u. a. an: Eugen d'Albert, Oskar Fried, Fr. Gernsheim, Geheimrat Dr. v. Hase, Engelbert Humperdinck, Wilhelm Kienzl, Lilli Lehmann, Johannes Messchaert, Siegfried Ochs, Arnold Schönberg, Georg Schumann, Fritz Steinbach. Das Komitee läßt durch ein eigenes subventioniertes Instrumental- und Vokalensemble, das aus bekannten Solisten gebildet ist, künstlerisch vollwertige Konzerte zu kleinsten, für jedermann erschwinglichen Preisen veranstalten, um die Kunstmusik im breitesten Maße zu popularisieren. Die Tendenz des Unternehmens, die Leistungen des Ensembles, Stil und Bedeutung der Programme werden durch die Autorität der Komiteemitglieder und durch die Kontrolle eines Beirates verbürgt, dem Musikforscher wie Hugo Riemann, Albert Heuß, Kinkeldey, Kopfermann, Seiffert, Springer u. a. angehören. Das Komitee wendet sich mit seinen Bestrebungen vornehmlich an Volksbildungsvereine, Lehrervereine, Magistrate und Gemeinden, Arbeiterwohlfahrtsorganisationen, Fabrikbetriebe, Gewerkschaften usw., aber auch an die Konzertvereine und Konzertgesellschaften. (Prospekte versendet die Geschäftsstelle des Komitees für künstlerische Volkskonzerte, Berlin NW. 52, Lüneburger Straße 21.)

— *Genossenschaftliches aus Oesterreich.* In Wien hat die 16. ordentliche Generalversammlung der österreichischen Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger stattgefunden. Die Einnahmen im Jahre 1912 betrugen 374415 Kr. (gegen 238182 Kr. im Vorjahre). Der Reingewinn belief sich auf 206316 Kr. Die Gesellschaft ist in der Lage, die Mitgliedspension, die bisher 700 Kr. betrug, für das Jahr 1913 auf 1000 Kr., die Witwenpension von 350 auf 500 Kr. zu erhöhen.

— *Von den Theatern.* Der Rat der Stadt *Leipzig* hat beschlossen, den Zuschuß zum städtischen Bühnenbetrieb für die Spielzeit 1913/14 auf 600000 M. zu erhöhen. Gegenüber dem in den letzten drei Jahren unter der Direktion Volkner gezahlten Zuschuß von 250000 M. ist das eine sehr bedeutende Erhöhung.

— *Von den Konservatorien.* Konrad Ansorge in Berlin kommt, wie man uns mitteilt, in diesem Sommer wieder, und zwar zum vierten Male, nach *Königsberg*, um hier seinen weithin bekannten Meisterkursus für Klavierspiel abzuhalten. Er folgt auch diesmal dem Rufe Direktors Emil Kuehn, des Leiters des Königsberger Konservatoriums für Musik, in dessen Räumen die Kurse stattfinden.

— *Orgelkurse.* Aus *M.Gladbach* wird uns geschrieben: Das Königl. Konsistorium der Rheinprovinz hat im Einverständnis mit der Rheinischen Provinzialsynode dem königl. und städt. Musikdirektor *Hans Gelbke* die Leitung der Ausbildungskurse für Lehrer und Organisten übertragen. Der diesjährige Kursus findet vom 7. Juli bis 2. August in M.Gladbach statt.

— *Denkmalpflege.* Die Stadtverwaltung des Städtchens *Meßkirch* in Baden hat beschlossen, dem aus diesem Ort gebürtigen Komponisten *Konradin Kreutzer* an seiner Grabstätte in Riga eine Gedenktafel mit dem Bildnis des Komponisten errichten zu lassen. Die künstlerische Ausführung wurde dem Bildhauer Feist in Karlsruhe i. B. übertragen. — Auf dem Friedhof Montparnasse in Paris ist am Grabe des Komponisten *Emanuel Chabrier* (1841—1894), des Schöpfers der Opern „Gwendoline" und „Briseïs", ein von seinen Freunden und Verehrern errichtetes Grabdenkmal mit der Büste des Komponisten, ein Werk des Bildhauers Constantin Meunier, feierlich enthüllt worden.

— *Stiftung.* Ein Kapital von 250000 M., dessen Zinsen bedürftigen Künstlern und Künstlerinnen zukommen sollen, ist der Königl. Hochschule für Musik in Charlottenburg als „Johanna-Stuttmeister-Stiftung" und die gleiche Summe an die Königl. Akademie der Künste als „Hedwig-Stuttmeister-Stiftung" in Berlin überwiesen worden. — Das ist mal eine schöne Stiftung!

* * *

## Personalnachrichten.

— An der Dresdner Hofoper kriselt es: Graf *Seebach*, heißt es in den Zeitungen, werde von seinem Posten zurücktreten. Demgegenüber teilt die Generaldirektion der Dresdner Hoftheater mit, daß dies Gerücht vollständig aus der Luft gegriffen sei. Graf Seebach denke nicht daran, von der Leitung der Hoftheater zurückzutreten.

— Aus Oldenburg wird gemeldet: Hofmusikdirektor F. Manns ist nach 24jähriger Tätigkeit in den Ruhestand getreten. Sein Nachfolger wird der Münchner Komponist *Ernst Boehe.*

— Der Philharmonische Chor in *Leipzig* hat zu seinem Dirigenten Dr. *Stephani*, bisher Organist an der Andreaskirche und Leiter des städtischen Singvereins in Eisleben, gewählt.

— Zwei Sänger, der bekannte *Karl Burrian* und *Walter Soomer* in Dresden, fühlen sich gekränkt. Und zwar kam es in der *Wiener* Hofoper, in der es zurzeit etwas eigenartig zuzugehen scheint, zu Mißfallskundgebungen gegen Burrian. Burrian sagt, er habe mit Direktor Gregor keinen Streit, aber so oft er auftrete, werde auf der Galerie gezischt. Bei Soomer handelt es sich um einen kritischen Fall, der ihm Dresden verleidet. Sollten bedeutende Sänger kraft ihrer K u n s t nicht Herr über derartige Dinge werden können?

— Der Männerchor „Sang und Klang", einer der ältesten und leistungsfähigsten unter den Gesangvereinen in *Halle a. S.*, steht vor der Neuwahl eines Dirigenten, weil der Königl. Musikdirektor *Alfred Rahlwes*, der als Nachfolger Ed. Mörikes den Verein seit einem Jahr leitete, infolge freundschaftlichen Uebereinkommens im Herbst von der Leitung zurücktritt.

— Aus *Koblenz* wird berichtet: Ein früherer Hoboist im hiesigen Pionierbataillon hatte nach kaum zweijähriger privater Vorbereitung die Reifeprüfung bestanden und ist jetzt auf Grund einer musikwissenschaftlichen Dissertation von der Universität Leipzig zum Dr. phil. promoviert worden. Er beabsichtigt, sich an der neuen Frankfurter Universität als Privatdozent für Musikwissenschaft niederzulassen.

— *Ingeborg v. Bronsart*, die Pianistin und Komponistin, hat ihr 60jähriges Künstlerjubiläum gefeiert. Am 12. April 1853 trat sie als 12jähriges Mädchen, Schülerin Adolf Henselts, in einem Klavierkonzert in Petersburg das erstemal an die Oeffentlichkeit. Seit zehn Jahren lebt sie mit ihrem Gemahl, dem sächsischen Generalintendanten a. D. Geheimrat Hans Bronsart v. Schellendorff, in München.

— Hofopernsänger *Caffieri*, der in den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts der Wiesbadner Hofbühne angehört hat und ein hervorragender Tenor seiner Zeit war, ist in dem *Wiesbadner* Vorort Sonnenberg im Alter von 87 Jahren gestorben.

— Prof. *Hugo Richard Schultze*, Lehrer für Sologesang am Königl. Konservatorium der Musik, ist in *Würzburg* im 56. Lebensjahre gestorben. Schultze, ein Schüler von Julius Hey, stammt aus Halle und war früher als Sänger am Hoftheater zu Schwerin, später als Lehrer in Berlin tätig. 1893 kam er als Nachfolger von Prof. Richard Schulz-Dornburg nach Würzburg.

— Der bekannte Kommerzienrat *Heyer* in *Köln*, Besitzer einer großen musikhistorischen und Instrumentensammlung, ist gestorben.

# Besprechungen und Anzeigen



## Neue Etüden.

**Thümers** „*Neue Etüdenschule*“, 22 Hefte à 1 M. Edit. *Schott*. Der Verlag Schott hat mit der Herausgabe seiner 10000 besten Werke zu mäßigen Preisen einen großen Schritt voran getan. Diese Hefte werden dadurch voraussichtlich bald ähnliche Popularität erlangen, wie diejenigen der billigen Editionen (Litolff, Peters, Breitkopf & Härtel, Steingräber und Universaledition). Viele wertvolle Kompositionen werden dadurch aus ihrer Unbekanntheit hervorgezogen und weiteren Kreisen der Musikfreunde zugänglich gemacht werden. Ein sehr verdienstvolles und imponierendes Unternehmen ist auch die Zusammenstellung und Herausgabe der vorliegenden, alle Schwierigkeitsgrade vom ersten Anfange bis zur Virtuosität umfassenden Etüdenschule. Der Gedanke war verlockend, in den bunten Wirrwarr der nebeneinander stehenden Etüdenwerke einmal Ordnung und System zu bringen (Germer hat dies bereits für die Czernyschen Unterrichtswerke im Verlag Hansen getan), sie progressiv anzuordnen, alles Unnötige, nicht schnell Fördernde auszuscheiden, für jedes technische Gebiet die instruktivste Uebung herauszusuchen, womöglich nur gehaltvolle und anregende Kompositionen auszuwählen und besonders auch die neuere Etüdenliteratur zu berücksichtigen. Diesem Ziele hat Thümer mit Erfolg nachgestrebt; die Schranken des Autorrechts aber hat er natürlich nicht überschreiten können und so durften Heller, Liszt und Henselt (um einige der hervorragendsten modernen Etüdenverfasser zu nennen) in die Arbeit nicht einbezogen werden. Er wählte also in erster Linie die freien Werke von Bach, Händel und Hummel, dann die klassischen Muster der Dreiheit Czerny, Cramer und Clementi, ferner solche von den zu Unrecht vernachlässigten Meistern Steibelt, Kalkbrenner, Bertini und Berger, von neueren z. T. romantischen Tonsetzern A. Schmitt, Burgmüller, Jensen, Chopin, Haberbier, Moscheles, Seeling usw., dazu die dem Schottschen Verlag reservierten instruktiven Kompositionen von Gurlitt, Loeschhorn, Krug, Biehl, Reinecke, Kullak, E. Pauer etc. aus und reihte sie nach dem Gesichtspunkt der Schwierigkeit und der Abwechslung aneinander. Eine ungeheure Vielseitigkeit des dargebotenen Uebungsmaterials nach der Seite der technischen, rhythmischen, harmonischen, melodischen und stilistischen Gestaltung ist so erreicht und fast kein Zweig der Technik, keine Spielart und keine Figur ist vergessen worden. (Nur eine Tremoloetüde vermißte ich.) Wer diese lange und geschlossene Reihe von Bänden durchgearbeitet hat, wird in der Literatur kaum eine Schwierigkeit finden, auf die er nicht gründlich und mehrfach vorbereitet ist. Soweit es angängig war, hat Thümer die gehalt- und schönheitsvollsten Kompositionen bei der Wahl bevorzugt, und es finden sich in allen Heften so viele ansprechende Stücke, daß die Benützer dieser Sammlung alle Angst vor dem Wort „Etüde“ verlieren. Ueber die richtige Reihenfolge läßt sich natürlich streiten. Vor allem erscheint die Anordnung in den 2 Heften der Vorbereitungsstufe öfters willkürlich und systemlos. Ich hätte z. B. die Unisonostücke Heft I No. 7—12 vor No. 1 und No. 38/9 vor No. 35 gestellt. Der Wechsel der Lage schon in No. 15 und die Ueberschreitung der 5-Finger-Position schon in No. 18 erscheint mir allzu früh. Die Empfindung für die Schwierigkeit eines Stücks ist freilich individuell verschieden und fast jeder Spieler hat eine besondere Veranlagung, entweder Vorliebe oder Ungeschicklichkeit für bestimmte Zweige der Technik, so daß man keinen absoluten Maßstab festlegen kann. Doch wird man mir zugestehen, daß die Etüde Va No. 10 mit ihren Spannungen für die betreffende Stufe zu anstrengend ist, daß die Jensen-Etüde X a No. 11 schwerer ist als die in Heft XVI als No. 5 ganz an den Schluß gesetzte. Dafür ist z. B. das Gondellied von Haberbier X a No. 4 kinderleicht im Vergleich mit seiner Umgebung. Für die Schüler ist es aber ganz ermutigend und trostreich, wenn unter die schweren einmal wieder ein leichteres Stück kommt. 2 Etüden finden sich doppelt. Vorbereitungsschule II No. 22 und Vorschule I No. 31 sind identisch und Czernys Etüde op. 740 No. 38 ist sowohl in Heft XII als No. 7, als auch in XIII als No. 11 abgedruckt. Der nach Bülowschen Prinzipien angelegte Fingersatz ist ausgezeichnet, sorgfältig und im rechten Maß angegeben. Die Ausführung der Verzierungen ist erfreulicherweise bei ihrem ersten Vorkommen in kleinen Noten beigesetzt. Für ausreichende Schulung der Linken, für Wechsel der Tonart, von Stakkato und Legato ist Sorge getragen. Ein Zeugnis für die Pünktlichkeit des Herausgebers ist die Seltenheit von Druckfehlern. (Ich fand nur 3—4, z. B. in VI a No. 17 Takt 1 linke Hand und VI b No. 23 Takt 16.) Interessant sind einige Reminiszenzen, die kleineren Geistern wie Gurlitt, Biehl, Duvernoy öfters mit unterlaufen. (Vergl. Vorbereitungsschule II No. 25 mit Schuberts „Rauschendes Bächlein“ und No. 27 mit Haydns Zigeunerfinale aus einem Trio.) In Elementarstufe II No. 4, einer sehr trockenen Komposition von E. Pauer, kommen einige infame Mißklänge vor, die ein kindliches Gemüt peinigen. Doch genug der kritischen Ausstellungen, die neben den Vorzügen der umfassenden und tüchtigen Sammlung nicht in die Wagschale fallen. Mit Recht trägt sie den Namen des Herausgebers. Denn sie ist ein Dokument bewundernswerter deutscher Gründlichkeit und deutschen Fleißes, durch den nun allen Klavierlehrern die Mühe des Sichtens, Wählens und progressiven Ordnens abgenommen ist. Wer klug ist, wird davon profitieren, danach studieren und unterrichten. *C. Kn.*

* * *

**Stephan Krehl:** „*Musikerelend!*“ Verlag von *C. F. W. Siegel* in *Leipzig*. Allen, die der edlen Musik huldigen, die sie sich zum Lebensberuf gewählt, ihr ganzes Dasein der geliebten, göttlichen Kunst weihen wollen, möchte ich „Musikerelend“ in folgenden Zeilen ans Herz legen. „Musikerelend!“ Welch grauenvoller Titel! Augen der Angst und Sorge, der größten Not sieht man schon im Geiste vor sich. Ein liebevolles Versenken in die Broschüre aber wird uns lehren, daß nicht Hunger und Darben, äußerliche Armut den Musikerstand herabwürdigen, nein, innere Zerwürfnisse im Künstler selbst sind es, die in der kunstreformatorischen Schrift dargebracht werden. Unendlich traurige, jammervolle Verhältnisse und deren Ursachen werden ausführlich und wahrheitsgetreu geschildert. Das köstliche Kleinod, das uns anvertraute Gut, ist in Not, im größten Elend! Möchte doch ein jeder der Musikinteressenten das Büchlein lesen, sich in sein ernstes, oft so schroffes Wesen vertiefen! Lehrer wie Schüler müssen daraus lernen und seine Ansicht teilen. Die wertvolle, für alle so heilsame Schrift gipfelt in der Ueberzeugung, daß die Kunst nie hoch genug aufgefaßt werden kann. Ein mutiges Eintreten des Verfassers für die Hebung des Künstlerstandes und dessen Heiligtum, ein heißes Ringen für die Allgemeinheit, tritt hier zutage. Wollen wir uns wachrütteln lassen, vor allem den inneren Menschen, der zuerst emporwachsen, eine höhere, geistige Entwicklungsstufe erreichen soll, ehe er zum Lenker des Künstlers wird. Nur dann wird der Musiker echt und recht sein, seinen heiligen Beruf würdig und ideal vertreten können, wenn nichts Menschliches ihm fremd bleibt — er „Herzensbildung“ besitzt. Zumal ihr, die ihr als Diener der Pflegestätte der Kunst berufen seid, lehrt eure Jünger den wahren, edlen Künstlermenschen in euch kennen, führt sie vorsichtig, damit sie nicht straucheln, den reinen himmlischen Höhen der geliebten, lebendigen Kunst entgegen. Oeffnet ihnen die goldenen Tore, sie glauben euch ja und werden es euch zeit ihres Lebens danken, wenn ihr Priester im edlen Sinne des Wortes im Tempel der Kunst gewesen. Lest „Musikerelend!“ Weltberühmt werden nur Auserwählte, aber die reinen Wonnen der holden Musik durchkosten lernen, bleibt selbst dem bescheidenen Künstler, sofern er ernst veranlagt ist, nicht versagt. „Musikerelend“ ist eine treffliche Medizin! *Margarethe Eichler.*

* * *

*Notiz.* Auf besonderen Wunsch des Verfassers teilen wir mit, daß die Besprechung des Briefwechsels zwischen Eduard und Therese Devrient in Heft 8 der „N. M.-Z.“ von Adolf Kohut geschrieben ist. Nach früheren Vereinbarungen war es der Redaktion anheimgestellt, gegebenenfalls die Buchstaben *A. K.* zu verwenden; wir glaubten einen solchen Fall für gegeben, da es sich um eine mehr kompilatorische Arbeit bei der Besprechung handelte. *Redaktion der N. M.-Z.*

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 15 bringt ein Klavierstück, Gavotte von *Joseph Haas*, dem bekannten Komponisten und Theorielehrer in Stuttgart. Wir geben damit wieder mal einem modernen, jüngeren Tonsetzer das Wort. Das flott hingeworfene Stück gibt einzelne Nüsse zu knacken, ist aber auch von mittleren Spielern zu bewältigen, wie auch sein Reiz von denen empfunden werden wird, die der neueren Musik noch fremder gegenüberstehen. Joseph Haas gehört zu denen, die auch die Widerstrebenden nicht kalt lassen. Seine Erfolge im Konzertsaal, besonders auf dem Gebiete der Kammermusik, sprechen sehr für ihn.

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 19. April, Ausgabe dieses Heftes am 2. Mai, des nächsten Heftes am 15. Mai.**

# NEUE MUSIK-ZEITUNG

| XXXIV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG<br>Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark. | 1913 Heft 16 |
|---|---|---|

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.


**Inhalt:**


## Zu Richard Wagners 100. Geburtstage!

Von OSWALD KÜHN.

JEDE Epoche schafft sich ihre Helden auf jedem Gebiete der Lebensäußerungen. Und diese ausgezeichneten Menschen vereinigen all die Sehnsucht, die Wünsche und Hoffnungen der Zeitgenossen in sich und geben ihnen kraft ihres Genies die sichtbare Form, drücken „ihrer Zeit den Stempel auf". Richard Wagner, einer der größten Söhne Deutschlands im 19. Jahrhundert, wurde im Befreiungsjahre 1813 geboren; und, als ob das Geschick gleich zu Anfang, an seiner Wiege dies Künstlerleben im bedeutungsvollen Lichte beleuchten wollte, gerade an der Stätte, wo ein paar Monate später das Ringen begann und aus tausend Kanonenschlünden die Begleitung zum Liede von Deutschlands Befreiung und Wiedergeburt erscholl.

Richard Wagner hat *bewußt*, wie kein anderer Künstler, *deutsches* Wesen und *deutsche* Art unablässig in Wort und Tat verkündet. Er war ein Kind seiner Zeit, wie es jeder Große ist; und er deutete über sie hinaus in eine schöne Erfüllung langersehnter Hoffnungen, wie es jeder wahrhaft Auserwählte je getan hat. Mit dem Deutschen Reich wurde zugleich das deutsche Musikdrama geschmiedet; jenes Drama, das die Heldengestalten des völkischen Mythos neu erstehen und wirklich wieder volkstümlich werden ließ.

Und wie mit der politischen Freiheit des Volkes, die sich langsam, aber doch unaufhaltsam vollzog, die Vorrechte einer besonderen Kaste mehr und mehr schwanden, so sehen wir den Prozeß als Parallelerscheinung auch in der Kunst sich vollziehen. Wagner hat die Musik aus den Banden eines aristokratischen Privilegs gelöst, Wagner hat die Musik *demokratisiert*!

Richard Wagner war so recht der Mann des Volkes. Nicht der exklusive Musiker, nicht der absolute Künstler, sondern Reformator, Revolutionär, Propagandist, Theaterdichter, dramatischer Komponist, Redner, Schriftsteller: alles im blendenden Glanze des Dekorativen, Großartigen, des Suggestiven, der Massenwirkung. Und auf das Volkstümliche, als den lebendigen Born aller Kunst, hat Richard Wagner immer und immer wieder hingewiesen. Deshalb liebt ihn auch so recht von Herzen, so ganz und gar, ohne Vorbehalt: das *Volk*, jene große Gemeinde als die gläubigste und treueste, in der der Mensch „Nachbar wird".

Es ist eine Legende, daß Wagner zeit seines Lebens verkannt worden wäre. Oder gar die Märtyrerkrone getragen hätte! Das Publikum war *doch* auf seiner Seite! Es fühlte zu deutlich, daß hier einer gekommen war, der durch die „Vereinigung aller Künste" die allgemein verständliche Sprache der Musik gewonnen hatte und sie mit feurigen Zungen redete; der frei von den strengeren Formen der Klassizisten seine Melodien aus vollem Herzen ausströmen ließ und mit dem Zauber und der Gewalt seiner Harmonien in die Tiefe der Seele leuchtete; der, ein echter Romantiker, die ausdruckvollsten Stimmungen der Natur, vom zarten Blättergeflüster des Lindenbaums, vom hellen Gezwitscher des Singvögleins bis zum grandiosen Gewittertosen der empörten Natur in seinem Orchester wiederzugeben vermochte. Und wie herrlich hat Wagner die *Liebe* besungen! Die phantasiebegabte, nach unbeschränktem Mitempfinden dürstende Volksseele fand im großen Theatraliker Wagner ihren Spiegel. Und wurde höchstens stutzig gemacht, in ihren Gefühlen zeitweilig schwankend durch jene „Kritik", die zu allen Zeiten an die Stelle des inneren Empfindens gesetzmäßige Formeln zum Maßstab des Urteils nimmt. Aber selbst unter dem schreibenden Volke hatte der Reformator Wagner genug Freude. Wie es ihm denn überhaupt auch im äußeren Leben gar nicht so schlecht ergangen ist. Wagner hatte gewiß genug *Aerger* und Aufregungen in seinem mehr als bewegten Leben: „Widersacher, Weiber, Schulden, ach, kein Ritter wird sie los!" Aber *unglücklich* war diese egozentrische, so ganz ihres Wertes und ihrer Mission sich bewußte, mit einer ungeheuren Willenskraft ausgestattete Natur *nicht*! Auch seine entsagende Liebe zu Mathilde Wesendonk ist ein schmerzlich-*süßes* Erlebnis, das sich im „Tristan" in Harmonien auflöst.

Der *Mensch* in Wagner erscheint uns nicht so ganz im Lichte seiner unbedingten Anhänger, für die jede Aeußerung zur Offenbarung wird. Wagner und — Beethoven! Ein Wagner *mußte* es als notwendige Moral empfinden, sich über jede „Hemmung" rücksichtslos im Interesse seiner Ideen, seines Selbst hinwegzusetzen.

Wagner hat alles seinem Wesen nicht Entsprechende als feindselig und kunstschädigend bekämpft wie kein anderer. Bekämpft nicht bloß durch das Beispiel, durch seine unsterblichen *Werke*, sondern auch mit allen Mitteln der Propaganda und der Rede. Das Wort „Bilde, Künstler, *rede nicht*", hat keine Anwendung auf Wagner.

Nietzsches feine Bemerkung von dem Rest geheimen Mißtrauens gegenüber der Wagnerschen Kunstwelt findet hierin ihre Deutung: Wagner will überzeugen, aber auch überreden. Ein gewisser Druck geht von seinem Wirken und Wollen aus; eine Art Gewissenszwang, der subtilere Geister zum mindesten stört! Und gerade dieser schwache Zug im Bilde des Künstlers wird vom Fanatismus seiner kurzsichtigen Anhänger ins Groteske gesteigert. „Du sollst und mußt glauben!" Ihre Macht ist groß; und sie sprechen scheinbar im Namen des Meisters. Aber was bei ihm und seinen ehemaligen Paladinen durch den Kampf um neue Ideale verständlich erscheint, wirkt bei jenen als leere Farce, nachdem Wagners Werk sich durchgesetzt hat und die Welt beherrscht.

Wo viel Licht, da ist auch Schatten. Die Unhaltbarkeit der Wagnerschen Theorien, auf das Allgemeine angewendet, ist durch nichts mehr erwiesen als durch Wagners Nachfolger. Wer sich zunächst stofflich von ihm entfernte, hat nun Anwartschaft auf eine Zukunft. Auch in letzter Zeit erst kommt wieder jenes absolut ‚beglückende' Element der Schönheit, der Leichtigkeit, der Sinnenfreudigkeit ohne Nebenzweck in der Musik zum Vorschein, das Wagners Stärke und Wollen nicht ist. Doch gebet Wagner, was Wagners ist! Wir aber jubeln ihm zu für sein Wort: „Kinder, schafft Neues!"

Und indem wir ihm danken, ehren und huldigen wir ihm als aufrechte Männer. Nicht als Vasallen und Untertanen eines absoluten Königs, sondern wie die Freien den selbst gekürten Fürsten, den Primus inter pares! Der Weihrauchduft soll nun schwinden; und auch die Frauen, denen Wagner ja besonders zu Herzen geredet hat, seien, ihn seinem Werte nach ehrend, ihrer vollen Würde dabei stets eingedenk: Edle Begeisterung, keine sinnliche Anbetung! Selbst ein Richard Wagner ist nicht ein Gnadengeschenk des Himmels. Er kam nicht aus „fernem Land, unnahbar euren Schritten", sondern er ist eine Frucht eines langen Werdeprozesses. Selten ist unwürdige Abgötterei so falsch und fehl am Orte gewesen, wie einem Wagner gegenüber, gleichsam als unbewußte Eitelkeit, Selbstgefälligkeit und Eigenlob unserer selbst. Denn gerade Richard Wagner stellt sich als Inkarnation der Sehnsucht eines ganzen Volkes dar. In ihn legte das Geschick, als die Zeit gekommen war, den göttlichen Funken; ihm ward die Mission, als Auserwählter unter den vielen Berufenen den Allgemeinwillen auf seinem besonderen Gebiete der Kunst zum Ausdruck zu bringen. Richard Wagner wurde zum künstlerischen Herold seiner Zeit. Und deshalb ist auch keiner so geehrt worden wie er. Und außer Schillers Säkularfeier hat für einen Künstler in Deutschland nie eine stattgefunden so wie jetzt. Seine Büste wird in der *Walhalla* — neben Gluck, Haydn, Mozart, Händel als einzigen Musikern stehen! —

RICHARD WAGNER.
Letzte Aufnahme (Bayreuth 1882). Hofkunstanstalt J. Löwy, Wien.

Der 100. Geburtstag ist nicht der Tag, Kritik zu üben. Aber eine neue Epoche ist damit angebrochen, in der nun eine präzisere Würdigung der Wagnerschen Lebensarbeit beginnen möge. Wir werden wohl nun zunächst erkennen, daß nicht der Dichter Wagner oder gar der Philosoph an erster Stelle steht, oder daß alle in ihm für den künstlerischen Ausdruck tätigen Kräfte an innerem Werte gleichberechtigt seien; sondern wir werden vielleicht dem Musiker Wagner wieder die Palme reichen. Damit sind Wert und Einheit seiner Dramen, seiner Theaterwerke durchaus nicht bestritten. Aber so oft Wagner auch zum Widerspruch herausfordern mag: sobald seine Musik ertönt, überzeugt er! Und sein Bild erschien so überlebensgroß, daß es manch andere Regungen, junge Blüten und Sprößlinge beschattete. Seit Richard Wagner hat die musikalische Kunst — und gerade die auf ihm fußende — ein Uebergewicht und eine Ausdehnung bekommen, die in dem Maße nicht als durchwegs günstig im Sinne einer ausgeglichenen Kultur anzusehen sind.

Wagners Lebenswerk wird uns erst dann den vollen Segen bringen, uns allen! — wenn wir es nicht mehr als die dramatische Kunst schlechthin ansehen, sondern es als, freilich gewaltige Einzelerscheinung, bewerten und in Reih und Glied mit den Werken der anderen Großmeister auf dramatischem Gebiete stellen. Wagnern ist die „Vereinigung aller Künste" kraft seines umfassenden Genies gelungen: ein großer Wurf! Aber ein notwendig vereinzelter. Das bekennen, heißt keineswegs Wagners Werk verkleinern. Den sittlichen Ernst seiner künstlerischen Forderungen nie vergessen, die gleiche liebevolle Teilnahme aber auch auf alle anderen künstlerischen Erscheinungen ausdehnen: das heißt echte Pietät üben, das heißt moderner Wagnerianer sein.

So ehren wir unseren deutschen Meister
Richard Wagner!

# Wagner und Liszt.

## Eine Studie von AUGUST STRADAL (Wien).

Motto: „Geben ist seliger, denn Nehmen."

„Was ich fühlte, als ich diese Musik (Tannhäuser) erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ. Wunderbar! Durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, wo ich heimatlos wurde, die wirkliche, langersehnte, überall am falschen Orte gesuchte, nie gefundene Heimat für meine Kunst." R. Wagner.

SEITDEM fast sämtliche Briefe Wagners und Liszts, insbesondere der Briefwechsel zwischen diesen beiden Meistern, sowie die Briefe Liszts an die Fürstin Wittgenstein publiziert sind, liegt das Verhältnis der beiden Heroen zueinander bereits so klar beleuchtet vor, daß hier wohl nur wenig Neues beizufügen ist. Dr. Julius Kapp bespricht ganz ausgezeichnet diesen Freundschaftsbund in seinem Werke „Richard Wagner und Franz Liszt, eine Freundschaft" (Schuster & Löffler, Berlin).

Ich selbst habe ganz eigentümliche Anschauungen, was die Freundschaft Liszts und Wagners anbelangt. Vielleicht sind meine Ideen zu subjektiv, weshalb eine Täuschung nicht ausgeschlossen ist. Aber so oft ich über diesen Gegenstand nachdachte, konnte ich zu keinem anderen Resultat kommen.

Wagner schreibt anläßlich des Konzertes Berlioz-Liszt in seinem Bericht an die „Dresdner Abendzeitung" vom 4. Mai 1841 (publiziert in dem Werke „Der junge Wagner" von Dr. Julius Kapp, erschienen bei Schuster & Löffler, Berlin, Seite 185): „Ich will nämlich von dem Konzerte sprechen, das Liszt zum Besten der Subskription für Beethovens Denkmal gab, und welches Berlioz dirigierte. Wunderbar! Liszt — Berlioz — und in der Mitte, an der Spitze oder am Ende (wie man will) Beethoven! Man könnte Fragen an die Macht richten, die alles erschuf und erschafft, was da war und existiert — man könnte fragen — — —. Fragen wir nicht — sondern bewundern wir die Weisheit und Güte der Vorsehung, die einen Beethoven erschuf! — Liszt und Berlioz sind Brüder und Freunde, beide stärken ihre Kräfte aus dem Wunderbronnen seines Reichtums, und beide wissen, daß sie nichts Besseres tun konnten, als für Beethovens Denkmal ein Konzert zu geben. Doch ist einiger Unterschied unter ihnen zu machen, vor allem der, daß Liszt Geld gewinnt, ohne Kosten zu haben, während Berlioz Kosten hat und nichts gewinnt. Nachdem diesmal Liszt seine Kassenangelegenheiten in zwei goldreichen Konzerten geordnet hatte, dachte er aber ausschließlich nur noch an seine gloire; er spielte für arme mathematische Genies und für das Denkmal Beethovens. Ach, wie gern gäben so viele Konzerte für Beethoven! Liszt konnte es tun und einen Beweis für die Paradoxe liefern, daß es herrlich ist, ein berühmter Mann zu sein. Was aber würde und könnte Liszt nicht sein, wenn er kein berühmter Mann wäre, oder vielmehr, wenn die Leute ihn nicht berühmt gemacht hätten! Er könnte und würde ein freier Künstler, ein kleiner Gott sein, statt daß er jetzt der Sklave des abgeschmacktesten Publikums, des Publikums der Virtuosen ist. Dieses Publikum verlangt von ihm um jeden Preis Wunder und närrisches Zeug; er gibt ihm, was sie wollen, läßt sich auf den Händen tragen und — spielt im Konzert für Beethovens Denkmal eine Fantasie über ‚Robert den Teufel'! Dies geschah aber mit Ingrimm. Das Programm bestand nur aus Beethovenschen Kompositionen; nichtsdestoweniger verlangte das hinreißende Publikum mit Donnerstimme, Liszts vortreffliches Kunststück, jene Fantasie zu hören. Es stand dem genialen Manne gut, als er mit den in ärgerlicher Hast hingeworfenen Worten: ‚Je suis le serviteur du public; cela va sans dire!' sich an den Flügel setzte und mit zerknirschender Fertigkeit das beliebte Stückchen spielte. So rächt sich jede Schuld auf Erden! Einst wird Liszt auch im Himmel vor dem versammelten Publikum der Engel die Fantasie über den Teufel vortragen müssen! Vielleicht wird es dann aber das letztemal sein."

In diesem Bericht finden wir nicht ein einziges freundliches Wort über Liszt, dessen damals schon unerhörtes Beethoven-Spiel auf Wagner keinen tiefen Eindruck zu machen schien. Schon damals war Liszts Noblesse in Paris bekannt. Wagner nennt ihn trotzdem einen künstlerischen Geschäftsmann, der seine Kassenangelegenheiten in zwei goldreichen Konzerten geordnet hat und ahnte nicht, daß derselbe Liszt, den er als Geschäftsmann par excellence hinstellte, später fast zwei Dezennien lang Wagners Kassenangelegenheiten goldreich ordnen werde.

Frau Cosima Wagner schreibt in ihrem Buch „Franz Liszt, ein Gedenkblatt von seiner Tochter" (Bruckmann, München 1911): „Es gibt bezüglich der Veröffentlichung von Briefen zweierlei Auffassungen, die sich unversöhnlich gegenüberstehen. Die eine verwirft sie ganz und gar, indem sie Intimitäten aus der Oeffentlichkeit als eine Entweihung verweist und es als ein Unrecht gegen die Verfasser vertraulicher Briefe, sowohl als gegen die in diesen Briefen Erwähnten betrachtet, daß sie ungefragt gleichsam bloßgestellt werden. Sie leugnen, daß der bedeutende Mensch dadurch besser gekannt werde, im Gegenteil meinen sie, daß durch das Vordringliche des Einzelnen, unvermeidlich Kleinlichen, das Bild der Größe, durch welches wir die Kenntnis der Werke, der Gedanken und der Taten erhalten, Einbuße erleidet.

Die andere Meinung lautet dahin, daß die wirkliche Kenntnis der Persönlichkeit eines bedeutenden Mannes solche



LUDWIG GEYER.
(Selbstporträt.)



Richard Wagners Mutter.



RICHARD WAGNER
Nach einem Holzschnitt aus dem Jahre 1853

Veröffentlichungen geradezu erheische, daß man dieser Kenntnis das Opfer der Diskretion zu bringen habe und sich nicht darum kümmern dürfe, ob Zartgefühl und ehrerbietige Scheu vor dem Menschen, dessen Herzensgeheimnisse man der grellen Beleuchtung der Oeffentlichkeit aussetzt, gekränkt werde.

Behufs unserer vorliegenden Arbeit vertreten wir letztere Ansicht."

Obgleich ich eigentlich kein Freund einer grellen Beleuchtung von Herzensgeheimnissen großer Männer bin, möge es mir gestattet sein, zumal als Frau Cosima Wagner für den oben genannten zweiten Standpunkt eintritt, das Verhältnis zwischen Wagner und Liszt hellen Strahlen auszusetzen.

Aber das Verhältnis dieser beiden Meister wird oft noch ganz falsch beurteilt. Goethe und Schiller, Liszt und Wagner! Innigste Seelengemeinschaft, vollständiges geistiges gegenseitiges Durchdringen! Es fehlt nur noch Kastor und Pollux! Don Carlos und Marquis Posa! Vielleicht erleben wir noch die Geschmacklosigkeit, daß beide auf einem Denkmal erscheinen, wie Goethe und Schiller in Weimar, einen Kranz haltend! Das Verhältnis zwischen Goethe und Schiller war ein Freundschaftsbund, in dem beide Meister sich geistig ergänzten, einander halfen und sich gegenseitig künstlerisch influenzierten. Man vergleiche doch den Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller mit dem zwischen Wagner und Liszt! Bei Schiller und Goethe sehen wir, wie sie sich gegenseitig aneifern und gemeinsam die höchsten Probleme der Kunst erörtern. Es ist tatsächlich eine Endos- und Exosmose zweier Genien. Das römische Recht kennt einseitige und zweiseitige Obligationen. Das Verhältnis Goethes und Schillers ist eine vollständige zweiseitige Obligation. Wie anders müssen wir den Freundschaftsbund Liszts und Wagners beurteilen! Aus dem oben genannten Bericht Wagners an die Dresdner Zeitung ersehen wir, daß die Erscheinung Liszts auf Wagner wenigstens im Anfang nicht nur nicht sympathisch wirkte, sondern auch daß dieser jenem gegenüber eigentlich fast feindlich fühlte.

Um diesen Bund der beiden Meister richtig beurteilen zu können, müssen wir erst in Kürze die Grundzüge ihres Charakters uns vorführen.

Liszt war bereits in seiner Jugend von so tiefer Religiosität erfüllt, daß er damals schon Priester werden wollte. Ganz von wahrem Christentum erfüllt, fühlte er in sich die, von Gott auferlegte Pflicht überall zu helfen, den anderen zu nützen, sich selbst zu demütigen, ob nun seinen Liebestaten Dank oder nicht zuteil wurde. Liszt dachte wohl anfangs demokratisch, aber bald änderten sich seine Gesinnungen, er fühlte sich immer mehr in den Kreis der aristokratischen Salons hingezogen, die allerfeinsten Umgangsformen waren ihm Notwendigkeit; obgleich künstlerisch ganz deutsch fühlend, kann Liszt infolge seiner Erziehung in Paris, als Mensch, in seinen äußeren Erscheinungen den französischen Charakter nicht verleugnen. Zunächst fesselten ihn französische Dichter, Philosophen. In jeder künstlerischen Erscheinung, falls diese genial war, erkannte er sofort die Größe und trat mit ganzer Macht selbstlos und uneigennützig mit seiner hohen Kunst für diese ein. Siehe das sofortige tatkräftige Verständnis, das Liszt zwei so sehr konträren Größen wie Chopin und Berlioz entgegenbrachte.

Sein eigenes Schaffen verleugnet Liszt, obgleich er sich in seinem Innern der hohen Werte seiner Werke bewußt ist, in Demut fast ganz und gar und findet allein Glück im Momente des Schaffens, wobei er nur ungern die mit seinem Herzblut geschriebenen Werke der großen Menge preisgibt.

In dem Momente, wo Liszt erkannt hat, daß Wagner eines der größten Genies, das die Welt hervorgebracht hat, ist, fühlt er als Künstler und echter Christ die unabweisliche und strengste Pflicht, sich ihm ganz zu widmen und zu opfern. Dieses tut er auch mit eiserner Konsequenz, als Schriftsteller Dirigent und Bearbeiter. Wagners Lebenszweck wird sein höchstes Ziel. Im Revolutionsjahr rettet er Wagner, hilft ihm zur Flucht in die Schweiz; durch hohe Geldspenden, durch die er selbst sich oft schwer einschränken muß, ermöglicht er Wagner den Aufenthalt in der Schweiz und besorgt für ihn alle möglichen und unmöglichen (selbst mit den kleinsten Diensten überbürdet Wagner ihn, mit Diensten, die doch leicht ein anderer für ihn machen konnte) Verleger-, Theater- und Geldgeschäfte, wie der niederste Sekretär!

Dieses alles tut Liszt, weil er erkennt, daß es seine Künstler- und Christenpflicht ist, es auszuführen.

Doch die menschliche Persönlichkeit Wagners scheint Liszt nicht so ganz sympathisch gewesen zu sein, wenn er sich in Demut und Liebe auch nie darüber äußerte. Aber ab und zu ertönt unbewußt eine stille Klage von seinen Lippen! Liebe ich einen Freund, so will ich ihn oft sehen, seinen lieben Umgang lange genießen, kurzum ihm oft ins Auge schauen.

Liszt ist Herr seiner Zeit, kein Amt bindet ihn! Warum kam er also so selten, trotz der vielen Bitten Wagners, in die Schweiz während des Exiles? Liszt, der so viel jährlich auf Reisen war, mußte ja eine Reise in die Schweiz für eine Kleinigkeit ansehen. Und doch sehen wir ihn, was die Besuche bei Wagner anbelangt, sehr zurückhaltend, so daß wir fast glauben, er zöge den brieflichen Verkehr dem persönlichen vor.

In seinen Briefen an Wagner spricht er nie von seinen Leiden und Freuden, nur selten von seinen künstlerischen Ideen, seinem Schaffen, nie entrollt er seinem Freunde das Bild seiner Seele mit allen Geheimnissen seines großen leidenden Herzens. Wollte man aus dem Briefwechsel ein Bild des Seelenlebens Liszts konstruieren, das Bild wäre



RICHARD WAGNER.
Lieblingsbild Mathilde Wesendonks. Zürich 1858.



RICHARD WAGNER.
Petersburg 1863. (F. Bruckmann A.-G., München, phot.)

farblos und nichts wäre zu ersehen, als seine Demut und Liebe für Wagner und seine Werke. In allen Briefen an Wagner denkt Liszt nur der Leiden seines Freundes und ist nur auf den Vorteil Wagners bedacht, nie bittet er Wagner um irgend etwas. Denn sein Grundsatz ist: „Geben ist seliger denn Nehmen."

Eine der herrlichsten Eigenschaften Liszts ist seine Selbstbeherrschung, die er in allen Stürmen des Lebens bewahrt. Wie der heilige Franziskus von Paula schreitet er mit Ruhe und Gottesvertrauen durch die wilden Wogen des Lebens seinem Ideale, dem Stern der Verheißung entgegen. Liszt schreibt (im Br. VII 93 an die Fürstin Wittgenstein 1873, Liszt-Brevier von Dr. J. Kapp): „Das viele Sprechen und Schreiben ist mir zuwider; sollte ich ein deutsches Motto zu wählen haben, so würde es wahrscheinlich dieses sein: „Sprechend handeln und handelnd sprechen."

Ganz anders, fast konträr der Lisztschen Natur erscheint der Charakter Wagners. Protestantisch auferzogen, durcheilt er viele philosophische Systeme, bis das Denken Schopenhauers ihn ganz erfüllt. Wagner ist eine rechte Kampfesnatur. An die Spitze eines großen Heeres gestellt, hätte er nur siegreiche Schlachten erfochten und wäre er einer der berühmtesten Feldherrn geworden. Seine Kampfesnatur weicht vor nichts zurück, alle Barrikaden des Neides, der Bosheit, des Unverstandes reißt er nieder und ist selbst Siegfried, der den Drachen des Konservatismus tötet, Wotan den Speer zerteilt und sich kühn durch wilde Flammen den Weg zum höchsten Gipfel seiner Kunst bahnt. Es ist selbstverständlich, daß er Liszt, der ihn mit allen seinen gigantischen Freundestaten fördert und mithilft, die Hindernisse zu überwinden, lieben muß. Besitzt er doch wenigstens im Anfang an Liszt den einzigen Freund, der ihn ganz und gar versteht!

Freilich bleibt Wagner die eigentliche Natur Liszts fremd, er versteht von ihr nur jene edle Seite, die sich mit ihm selber beschäftigt! Wagner kennt als echtes Genie — Liszt war darin eine große Ausnahme — nur sich selbst, hat nur Interesse für sein Schaffen und sieht alles, selbst die Erscheinung Beethovens, nur durch seine Brille. Die Welt wirkt nur auf ihn, insofern sie Beziehungen zu ihm hat. Nur, wie sie in seinen subjektivsten Vorstellungen erscheint, kann sie ihn berühren. In fremde Individualitäten kann Wagner sich nur schwer versenken, er müßte denn ab und zu sein eigenes „Ich" vergessen, was er aber nicht vermag. So lebt er nur einsam in seiner hohen Kunst und sich selbst.

Auch mußte Wagner die Natur Liszts fremd erscheinen, da er die beiden Seelen, die in Liszt lebten, die Faust-Natur und den demütigen Urchristen (Eine Faust-Symphonie und Oratorium Christus!) und ihre in Liszt so wunderbare Verschmelzung zur Einheit, nicht erkennen konnte.

Wagner merkt nur selten, daß Liszt im Briefwechsel fast nie oder nur selten von sich und seinen Werken spricht, sein Seelenleben vor ihm nie enthüllt und für ihn ein verschleiertes Bild von Saïs bleibt. Dagegen tobt er selbst alle seine Schmerzen vor Liszt unbarmherzig aus, alle Leiden, selbst die kleinlichsten, muß Liszt anhören.

Aber auch da, wo er scheinbar mit Interesse die Werke Liszts, woraus er unbewußt, wie ich später darlegen werde, künstlerische Anregung zieht, bespricht, erwähnt er sie nur kurz und eigentlich vorübergehend und steigt nur äußerst selten in die Tiefen dieser Werke. Wir haben den Eindruck, daß Wagner die Werke Liszts, was ihren tieferen Zweck und Inhalt anbelangt, fremd blieben, ebenso fremd, wie die menschliche Persönlichkeit Liszts. Darüber helfen alle schönen Worte Wagners nicht hinweg; denn „sprechend gehandelt oder handelnd gesprochen", hat Wagner Liszt gegenüber niemals.

Wie oft hat Wagner den Dirigentenstab in die Hand genommen und dabei, wie in London, eine ganze Saison hindurch Symphoniekonzerte geleitet, wobei er jedoch nie ein Werk Liszts auf das Programm setzte! Spohr, Mendelssohn usw. wurden gespielt. Als Wagner das höchste Glück widerfuhr, der Freund des edlen Königs Ludwig zu werden, wobei ihm eine große Machtstellung eingeräumt wurde, hätte er nach meinen Gefühlen nur einmal die Faust- oder Dante-Symphonie dirigieren müssen! Und als der Kunsttempel in Bayreuth stand, hätte an einem Tage, wo kein Festspiel war, eines der großen Werke Liszts erklingen müssen und zwar unter Leitung Wagners!

Das alles aber geschah nicht und die Musikwelt kam zu dem Glauben, daß ja selbst der Freund Liszts, Richard Wagner, sich nicht getraue, für die Werke des ersteren einzutreten, ein Glaube, der der Lisztschen Sache einen ungeheuren Schaden einbrachte.

Liszt freilich, der alles für Wagner hergab, vermochte nicht, diesen zu bitten und — schwieg. Liszt fand keinen „Liszt".

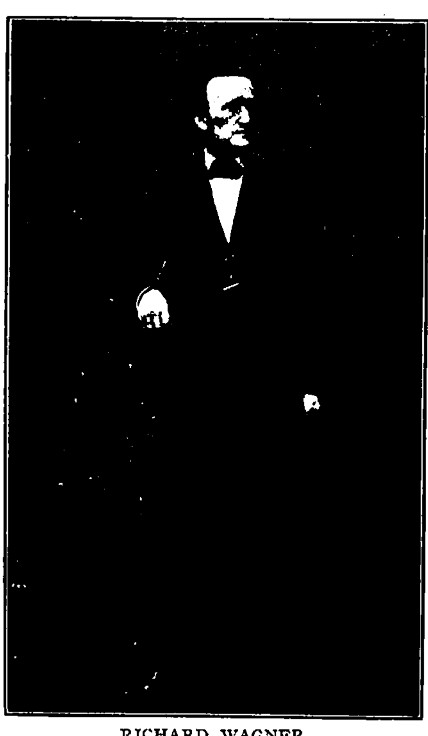
Spricht dieses alles nicht dafür, daß eigentlich im Grunde seines Herzens Wagner den Werken Liszts fremd gegenüberstand? Man bedenke auch, daß selbst die Broschüre, die Wagner anläßlich der symphonischen Dichtungen Liszts in der „Neuen Zeitschrift für Musik" veröffentlichte, ganz subjektiv rein vom Standpunkte Wagners geschrieben ist und sich mit dem Objekte kaum eingehend befaßt.

Als Wagner seine glanzvolle Stellung an Seiten König Ludwigs erreicht hatte, hört der Briefwechsel mit Liszt auf. Die Freunde sehen sich auch fast gar nicht mehr. Liszt hatte seine Pflicht erfüllt, für Wagner zu kämpfen, in welchen Kampf nun ein Mächtigerer, König Ludwig, als Schirmherr für ihn eintrat. Später kommt wohl noch eine Annäherung der Freunde zustande, aber es ist mehr ein stiller Bund, wie zwischen zwei Menschen, die nun verwandt sind. Liszt konnte nichts mehr geben, da er sich selbst ausgegeben hatte. Liszt hatte ausgelitten.

Die große Tragödie seines Strebens für Wagner war beendet.

* * *

Nachdem ich das Freundschaftsverhältnis dieser beiden Meister erörtert habe, will ich erklären, in welcher Weise Liszt künstlerisch Wagner beeinflußt hat. Dazu ist es aber notwendig, daß ich auch den künstlerischen Entwicklungsgang beider Meister kurz skizziere.



RICHARD WAGNER.
München 1864.
(F. Bruckmann A.-G., München, phot.)

Wagners Erscheinung bietet das Bild eines Titanen, der nicht nur mit der ganzen Welt, sondern auch mit sich selbst ringt und kämpft. Während bei Bach, Mozart, Beethoven, Schubert der musikalische Drang schon im Kindesalter erwacht, zeigen sich bei dem Kinde und dem Knaben Wagner wenig Spuren musikalischer Begabung. Als Gymnasiast dichtet Wagner große Trauerspiele nach hellenischem Vorbilde. Allmählich erwacht neben dem dichterischen Talent bei Wagner das

musikalische Talent. Interessant ist es, daß das dichterische Talent Wagners früher als das musikalische zum Durchbruch kam. Ganz voll Begeisterung für Beethoven und Weber, in denen der Jüngling Wagner ganz aufgeht, schreibt er eine Sonate für Klavier in B dur, die Polonaise in D dur, eine Konzertouvertüre in d moll, eine Konzertouvertüre in C dur mit großer Fuge am Schluß, eine Ouvertüre zum Trauerspiel „König Enzio", eine Symphonie in C dur usw. Auch macht er in seiner großen Begeisterung für Beethoven ein Arrangement der Neunten Symphonie für Klavier zu zwei Händen. Einflüsse Beethovens und Webers sind in diesen Jugendwerken, die aber noch gar keine Eigenart aufweisen, fühlbar.

Doch Wagner scheint von hier aus keinen Weg in ein Neuland finden zu können. Schon damals schien sich bei dem Jüngling die Ansicht durchzusetzen, daß Beethoven mit der Neunten Symphonie das Schlußwort ausgesprochen habe und daß von dieser symphonisch kein neuer Pfad in unentdeckte Reiche gehen könne und daß man höchstens einen Rückschritt von da in vergangene Zeiten machen könne. „Schafft Neues", diese Devise drängte den Jüngling, das Gebiet der Ouvertüre, der Symphonie zu verlassen.

Wagner wendet sich, unterstützt durch sein dichterisches Genie, der Oper zu. „Die Feen", „Das Liebesverbot" entstehen. Während ihm „Fidelio" keinen Weg in neue Reiche zu öffnen scheint, läßt er sich von Weber und Marschner leiten. Und nun kommt das Unbegreifliche! Nachdem Wagner eingesehen hatte, daß der Weg durch Weber und Marschner eigentlich auch nicht zu neuen Gestaden führt, wendet er, der mit den griechischen Klassikern, mit Shakespeare und Beethoven aufgewachsen war, der in Beethoven den höchsten musikalischen Ausdruck ersah, sich den Bahnen — Meyerbeers zu, einem Gebiete, das seinem Naturell doch so weltenfern liegen mußte. Der „Rienzi" ersteht!

Ich finde es daher, daß der „Rienzi" ein künstlerischer Rückschritt nach den „Feen" ist. Man denke nur an manche, fast triviale Motive des „Rienzi", die wohl kaum ahnen lassen, daß „Tristan und Isolde" einmal erscheinen werden. Aber nicht lange kann Wagner im Reiche Meyerbeers weilen. Auf der langen Meerfahrt von Riga nach Boulogne ersteht der „Holländer". Nun beginnt langsam ein Entgegeneilen dem Stile zu, nach dem Wagner mit seinem ganzen Herzen suchte. Ich möchte den langen Monolog des „Holländer" im ersten Akte die Introduktion des neuen Stiles nennen. Aber auch im „Holländer" sind Partien (wie z. B. das Duett zwischen Erik und Senta), die fast ein Rückfallen in den alten Stil bedeuten. — Für einen wunderbaren Vorklang des neuen musikalischen Stiles Wagners halte ich die „Faust"-Ouvertüre, wenn auch das Werk nicht dramatisch, sondern symphonisch ist.

So herrlich der „Tannhäuser" ist und so sehr er Ewigkeitswert wie der „Holländer" hat, so fühlen wir doch, daß es nach den Prinzipien Wagners nur ein mächtiger Vorbau zu seinen späteren Riesenbauten ist. In dem nun folgenden „Lohengrin" kommt Wagner in manchen Szenen, insbesondere in der Szene zwischen Telramund und Ortrud seinem heißgesuchten späteren Stile sehr nahe, wenn auch im „Lohengrin" Szenen (wie das Brautlied, Festspiel usw.) sind, worin er sich gleichsam von dem Pfade zum „Tristan" und den „Nibelungen" wieder entfernt. Nun folgt die größte Katastrophe im Leben Wagners, seine Flucht in das Exil und damit in die tiefste Einsamkeit. Wagner komponiert drei bis vier Jahre keine Note. Ein ganz merkwürdiger innerer Prozeß geht in ihm vor. Musik sammelt sich in ihm an, durchdringt jede Faser seines Herzens, erfüllt sein ganzes Blut mit Tönen. Aber er ist noch außer stande, diese der Außenwelt zu offenbaren. Nur in langen literarischen Aufsätzen baut er das äußere Gerüst für seinen künstlerischen Tempel. Hier in der Einsamkeit klärt sich alles. Hier findet Wagner allmählich in der Stille der großartigen Natur den Pfad zu seinem neuen Stile. Der Anblick der schneebedeckten Riesen des Schweizer Landes, das in Freiheit und Herrlichkeit gedeiht und blüht, macht auch ihn selbst von allen künstlerischen Banden frei. Ueberwunden ist alles, was ihn noch einigermaßen an die Oper band, zerrissen alle Fesseln und Bänder und wie ein wiedererstandener Tell konnte Wagner den Tag der vollkommenen künstlerischen Freiheit begrüßen. Das alles wäre nicht geschehen, hätte Wagner nicht das Exil aufsuchen müssen. Denn im Drange des Alltaglebens hätte sich Wagner vielleicht nicht so durcharbeiten können zu seinen weltbeglückenden dramatischen Werken, wie es unter dem Drucke eines zunächst grausam erscheinenden, später aber als weise erkannten Geschickes geschehen ist. Nachdem Wagner drei Jahre lang in der Schweiz nur gesonnen, geträumt und gedacht, die Natur in allen Formen von den zartesten Entwicklungen bis zu den wildesten Gletscherformen in sich aufgenommen und nur ab und zu literarisch die Linien zu seinem hohen Bau gezeichnet hatte, ergießt sich plötzlich eine neue Musik, ein Meer von neuen Tönen stürzt aus der Pracht der Gletscherwelt zu Tale — das Neuland der Kunst ist gefunden und entdeckt!

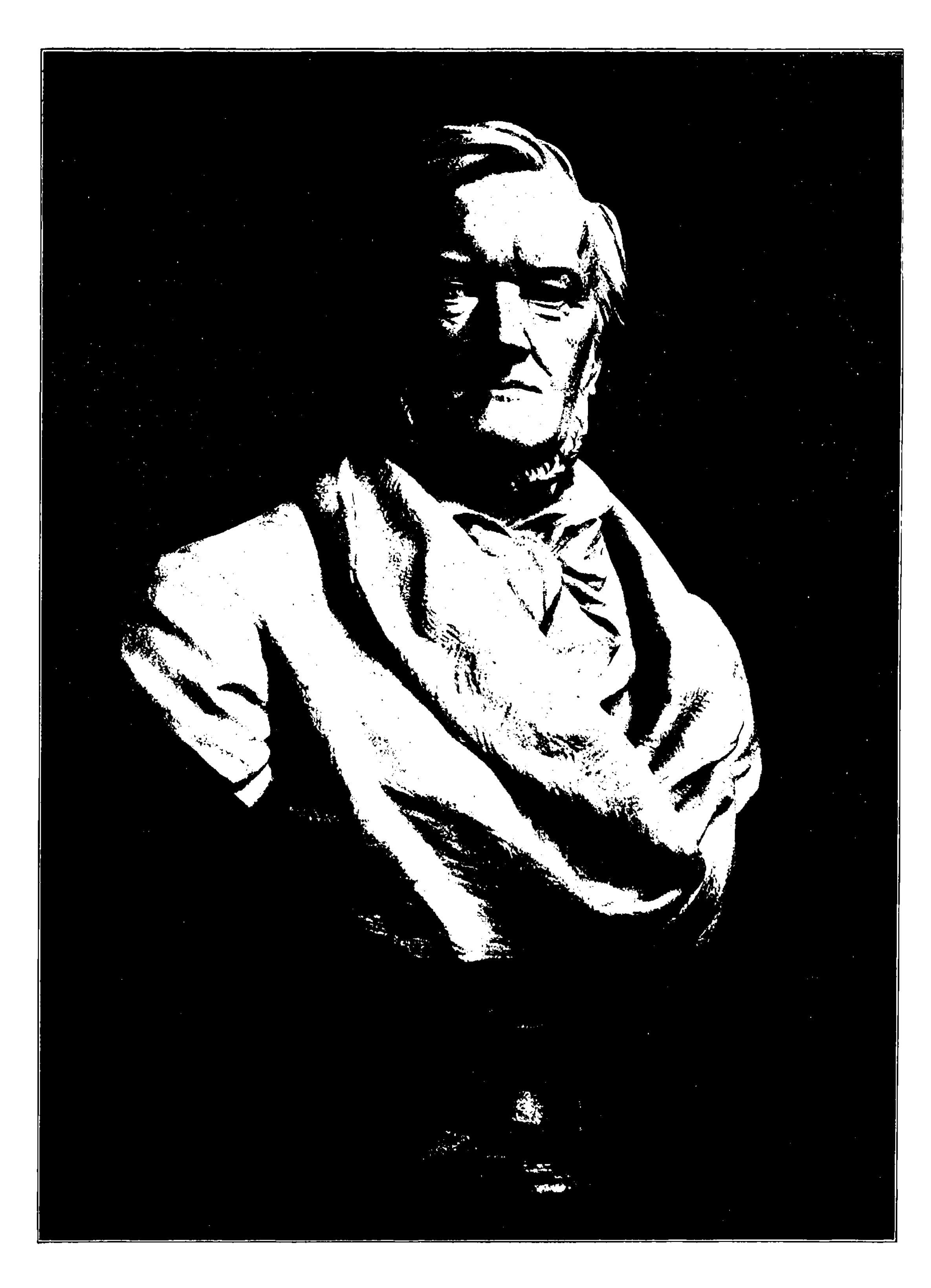


RICHARD WAGNER.
Nach einem Gemälde von C. Jäger.

„Rheingold" ist erstanden. Es ist zwar unwagnerisch, den Dichter von dem Musiker Wagner zu trennen; doch muß ich es hier tun, da ich sonst leicht mißverstanden werden könnte.

Nach meiner Ansicht tritt Wagner, als Dichter, schon mit dem „Holländer" als fertige, abgeschlossene Erscheinung auf, da er im ganzen und großen als Dichter vom „Holländer" angefangen bis zum „Parsifal" sich wenig ändert, so daß man eigentlich — wenigstens fühle ich so — von einer Veränderung oder vielmehr Neugestaltung des dichterischen Stiles beim „Rheingold" nicht reden kann. Wohl können wir sagen, daß Wagner mit den Nibelungen, so wie Goethe mit dem Faust, sein größtes und gewaltigstes Werk schuf. Es ist freilich ein Crescendo, was den Inhalt der Werke betrifft, vorhanden bis zum Sphärengesang des „Parsifal". Aber der Charakter seiner dichterischen Ausdrucksweise, seine mystischen, metaphysischen und metaphorischen Wendungen, seine transzendentale Symbolik sind im „Holländer" schon vorhanden. Wir können bei Wagner sagen: „Zuerst war der Dichter". Wenn wir davon absehen, daß Wagner in den Nibelungen naturalistischer dichtet, so wie Goethe ja auch im Faust, wenn wir diesen mit Tasso oder Egmont vergleichen, zu naturalistischer Ausdrucksweise schreitet (siehe Faust „Erste Walpurgis-Nacht" und „Rheingold"-Szene zwischen Alberich und Rheintöchtern), so müssen wir zugeben, daß Wagner schon im „Holländer" in der Tat als fast fertige, abgeschlossene Erscheinung, als Dichter vor uns steht und daß wir später bei ihm keinen so sehr verschiedenen (vielleicht von den Stabreimen und Alliterationen abgesehen) Stil der Dichtung entdecken.

Anders verhält es sich allerdings mit dem musikalischen Stil. Seine Musik zieht von Anfängen, die in ganz fremden Zonen liegen, mit schwerer Mühe in das Reich des allerhöchsten Ausdruckes, in das Land des neuen Stiles. Doch sind bei dieser schweren Bergbesteigung, wenn ich mich so populär ausdrücken darf, Wanderungen auf einem herrlichen und gewaltigen Hochplateau, von dem keine neue Höhe im Wagnerschen Entdeckungsplan erklommen wird. Ich meine den auf den „Tannhäuser" folgenden „Lohengrin", wo eigentlich ein Aufsteigen, was die höchsten Mittel der



Richard Wagner-Büste.

Von Prof. Fritz Schaper.

Neue Musik-Zeitung
Kunstbeilage.

Im Besitz des Herrn Friedrich v. Schoen, München.
(Phot. F. Linkhorst, Grunewald.)



RICHARD WAGNER.
Nach einem Kupferstich erstmals veröffentlicht.

Ausdrucksfähigkeit der Musik anbelangt, nicht zu verzeichnen ist. Aber plötzlich, nach drei- bis vierjähriger Entsagung von jeder musikalischen Komposition, schwingt sich Wagner mit unheimlicher Schnelligkeit, wie mit Hilfe eines Aeroplanes, auf die höchste Spitze des Berges, von wo er in das neue Land der Verheißung nun blicken kann.

So plötzlich entsteht das „Rheingold" und mit ihm der neue musikalische Stil Wagners.

Wir haben nun die Entwicklung Wagners bis zum Jahre 1853/54 einigermaßen beleuchtet. Wir wollen jetzt die Erscheinung L i s z t s uns vorführen und sein Schaffen bis zum Jahre 1854 kurz besprechen.

* * *

Wenn wir von den allerersten Jugendwerken, die zum Teil im Stile Czernys geschrieben, teils, obgleich Liszt Schubertsche Werke kaum noch kennen konnte, nach Art und Weise Schuberts komponiert sind, absehen, so finden wir, daß Liszt im Jünglingsalter schon Werke schafft, die in gar keinem Zusammenhang mit den früheren Meistern stehen und welche sich als ganz persönlich und originell darstellen.

Hier ist keine Kohäsion oder irgend eine Adhäsion mit Beethoven, Weber, Meyerbeer zu finden, höchstens entdecken wir Schubertschen Einfluß. Werke wie die Apparitions, Lyon, Harmonies poëtiques (nicht zu verwechseln mit den späteren Harmonies poëtiques et religieuses), die Liszt schon 1834 mit 23 Jahren schafft, sind frei von Beeinflussung durch die großen Vorbilder. Auch gewisse der kleinen zwölf Etüden (ich nenne nur die Vorläufer der Ricordanze und Chasse neige), die Liszt mit 14 Jahren komponierte, sind durchaus originell. So ist bei den ersten Werken nirgends eine Brücke zu finden, die in vergangene Zeiten führt. Liszt hat als J ü n g l i n g b e r e i t s s e i n e n S t i l, eine ganz und gar originelle Ausdrucksweise sowohl thematisch wie harmonisch gefunden. Wie ganz und gar originell ist das Album d'un voyageur (Vorläufer des I. année de pélerinage, La Suisse): Um nur einiges daraus hervorzuheben, verweise ich auf das 100 Jahre voraus gedachte Vallée d'Oberman und die Cloches de Genève.

Im Alter von 26 Jahren (1837) schrieb Liszt die Sonate quasi una Fantasia d'après Dante, wohl eines der herrlichsten und kühnsten Werke des Meisters. Zu diesen Zeiten (1833) schrieb Wagner die Feen, 1834/35 das Liebesverbot und begann 1837 den Rienzi.

Also zu einer Zeit, wo Liszt schon längst einen neuen Stil, eine neue Harmonisation, neue Thematik entdeckt hatte, weilte Wagner noch ziemlich im Fahrwasser Webers, Marschners und Meyerbeers. Ich erwähne es dabei nochmals, daß Wagner seinen neuen Stil, seine neue Harmonisation und Thematik 1853/54 mit dem „Rheingold" entdeckte.

Liszt hatte in seinem ursprünglich ganz neuen Stile bis 1853 eine Unzahl großer Werke komponiert. Unter vielen nenne ich: Pensées des morts (!), Les cloches de Genève, Chapelle de Guillaume Tell, Dante-Sonate, h moll-Sonate, Etudes d'executions transcendante, Orage, Tres sonetti di Petrarca, Sposalizio, Penseroso, Invocation, Funérailles, Benediction de Dieu dans la solitude, Berceuse, zweite Ballada, Variationen über Dies irae, der größte Teil der Lieder, Tasso, Mazeppa, Festklänge, Prometheus, Héroide funèbre, Orpheus, Eine Faust-Symphonie (1853/54), die Anfänge der Dante-Symphonie sind in der Zeit v o r 1854 zu suchen.

In die Zeit von 1849 bis 1853 fällt die nähere Bekanntschaft Wagners mit Liszt, in diesen Jahren erstarkte der Freundschaftsbund beider. In der Periode, in der Wagner selbst nicht komponierte und nur schriftstellerisch tätig war (1849 bis 1853) hat er die Erscheinung Liszts in sich aufgenommen. War es ihm auch versagt, bis in das innerste, tiefste Wesen der Lisztschen Werke zu dringen, so mußten doch deren Außenseiten, insbesondere Liszts harmonische Entdeckungen ihm enorm imponieren. Unbewußt nahm Wagner die von Liszt bereits entdeckte Harmonisation in sich auf, diese mit seinem Naturell vermischend und vermengend.

Es ist nicht anzunehmen, daß Wagner seinen neuen Stil ohne die Entdeckungen Liszts nicht gefunden hätte. Er, selbst ein Genie, hätte ihn sicher auch gefunden. Durch die Hilfe Liszts hat er ihn aber schneller gefunden. Wir sehen also, daß der Riesensprung vom „Lohengrin" zum „Rheingold" dahin zu erklären ist, daß in den Jahren von 1849 bis 1853 die musikalische Erscheinung Liszts Wagner, ohne daß er's selbst wußte und fühlte, beeinflußt hat. Natürlich konnte sich der Einfluß Liszts nur auf die musikalische Seite beziehen, auf das Gesamtkunstwerk konnte er keinen Eindruck machen.

Ueberraschend ist auch das Erscheinen des „Parsifal". Der Sprung von den „Nibelungen", „Tristan" zum religiösen Entsagungsmystizismus, des durch Mitleid wissenden „Parsifal" ist gewaltig. Liegt da nicht Liszts Oratorium „Christus" dazwischen, das Wagner zur erlösenden Tragödie des Mitleides hinüberleitet?

Während nachzuweisen ist, daß Liszt, der sich bekanntlich sehr lange Zeit mit der Transkription der Schubertschen Lieder und Walzer, Märsche, Impromptu, Wandererfantasie usw. beschäftigte, durch diese Arbeiten in seine Originalkompositionen Schubertischen Einfluß aufnahm, sahen wir, daß, obgleich er sein ganzes Leben Wagner widmete, er seine musikalische Natur nicht änderte, kurzum seine Originalität behielt. Es kann eben nur wieder ein Genie die Nähe eines anderen Genies ungestraft ertragen, ohne an seinem ureigenen Ich leiden zu müssen.

Göllerich schreibt in seinem Buch „Franz Liszt" über die harmonische Beeinflussung Wagners durch Liszt: „Wagner selbst hat diese Tatsachen zugegeben, wenn er zwischen der Arbeit am Ring an seinen großen Freund schreibt: ‚Bei meinen letzten Arbeiten hast Du mir ganz bestimmt geholfen!' oder, wenn er ausruft: ‚Seit meiner Bekanntschaft mit Liszts Kompositionen bin ich als Harmoniker ein ganz anderer Kerl geworden!' Trotzdem grollte Wagner, wie Liszt gestand, als R. Pohl richtig geschrieben hatte, die Harmonisierung des ‚Tristan'-Vorspieles deute auf die Lektüre der symphonischen Dichtungen hin. Heute hat Pohl in Seidl, Stradal, Nietsch, Louis, Breithaupt u. a. Nachfolger gefunden, die, wie er, den Nachweis führen, daß der spätere Wagner durch Liszt gegangen ist." Ich habe schon in der „Neuen Zeitschrift für Musik" vom 28. Mai



RICHARD WAGNER.
Nach einem Stahlstich von J. L. Raab.

1902 in einem Aufsatz „Der Einfluß F. Liszts auf die Musikwelt“ diesen merkwürdigen Prozeß behandelt und auch schon früher in Aufsätzen bald nach Liszts Tode darauf hingewiesen. Da ich nun einige Stellen bringen will, bei denen die später geschriebenen Werke Wagners eine Aehnlichkeit mit den Lisztschen aufweisen, möchte ich vorher betonen, daß diese natürlich unter gar keinen Umständen Reminiszenzen Wagners sind. Wer dabei Reminiszenzen fühlen würde, käme leicht dahin, lächerlich zu erscheinen. Ein Genie, wie Wagner, kann Reminiszenzen nicht verfallen. Es sind dieses eben nur ganz unbewußte Ideenassoziationen, unwillkürliche Nachempfindungen. Das psychologische Gebiet der unbewußten geistigen Influenzierung ist noch kaum erforscht. Mir selbst ist nichts zuwiderer, als die talentlose „Reminiszenzenjägerei“!

Wenn ich mich entschließe, die adäquaten Stellen beider Meister aufzuführen, so geschieht es nur, um eine kleine psychologische künstlerische Anregung zu geben. Man vergleiche die Invocation Liszts mit dem zweiten Thema des Vorspieles zum „Parsifal“ und ebenso das zweite mächtige Thema der h moll-Sonate Liszts mit dem ersten Thema des „Parsifal“-Vorspieles. Ferner erinnert das gewaltige Anschwellen der Töne im Liebestode („Tristan und Isolde“) an die gewaltige Steigerung in der „Benediction de Dieu dans la solitude“ Liszts. Auch hat das „Waldweben“ im „Siegfried“ Aehnlichkeit mit der Begleitungsfigur (zuerst rechte Hand, dann linke Hand) in der oben genannten Benediction.

Das Thema der „Nibelungen“ gleicht fast dem Thema der Arbeit in dem Werke „Die Ideale“ Liszts.

Liszts Lied: „Ich möchte hingehn“:



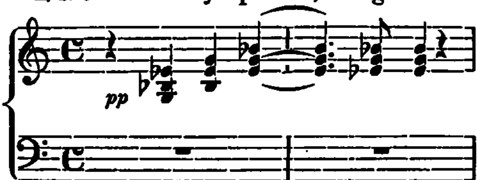

Wagner: Tristan und Isolde:



Liszt: Die Glocken des Straßburger Münsters:




Liszt: Dante-Symphonie, Purgatorio:



Wagner: Parsifal:




Ein Teil der Berg-Symphonie hat dieselbe Stimmung und dasselbe tonliche Kolorit, wie das Vorspiel zum dritten Aufzug des Tristan.

Liszt: Berg-Symphonie:

*Sehr langsam*

*p* *pesante lugubre* *Baß-Klar.*

Wagner: Tristan und Isolde, Vorspiel zum dritten Aufzug:

*f* *dim.*

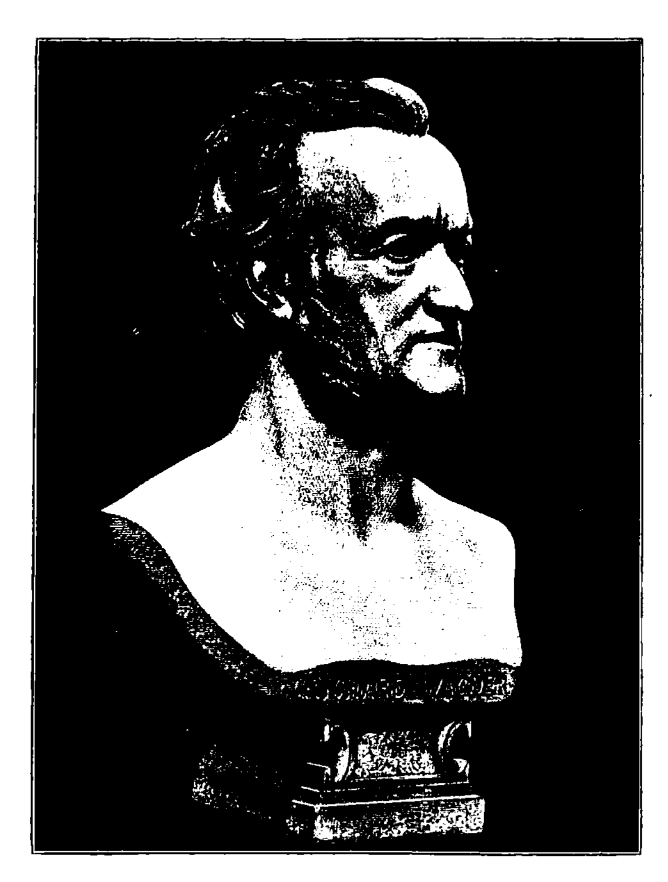
*pp*

*poco cre - - - scen - - do* *f*

Liszt: Dante-Sonate:




Ich könnte noch viele Aehnlichkeiten anführen (z. B. der Lisztsche Schmiedemännerchor mit Orchester „Les Forgerons" hat Aehnlichkeit mit Siegfrieds Schmiedelied) usw. Auch finden wir schon bei Liszt das Leitmotiv (siehe „Vallée d'Oberman" usw.). 1849 schrieb Liszt die „Funérailles". Der Anfang mit den tiefen Glocken *Des C*, über



RICHARD WAGNER.
Nach der lebensgroßen Büste von Gustav Kietz.

denen ein klagendes Motiv von der Tiefe bis zur Höhe emporzieht, gehört zu den größten harmonischen Errungenschaften, die von Wagner nicht überboten wurden.

Einer späteren Zeit wird es vorbehalten bleiben, das Verhältnis zwischen Wagner und Liszt bis in das kleinste Detail zu erörtern[1]. Hier wollte ich nur eine Anregung geben. Wir haben im Laufe unserer Erörterungen gesehen, in welch kolossaler Weise Liszt die Pflichten des Staates, das Genie zu unterstützen, auf sich genommen hat. Denn eigentlich ist es die Pflicht des Staates, dem Genie, das so viel dem Staate schenkt, zu kulturellen Zwecken, alle Hindernisse wegzuräumen und es zu fördern. So erfaßte auch der edle König Ludwig seine hehre Mission. Dadurch, daß der Staat dem Genie nicht die Mittel zur Erreichung seiner Ziele gibt, bewirkt er, daß eben Schenkungen von Privaten nicht als Pflichtabgaben an das Genie angesehen werden, sondern eben nur als Wohltaten und Schenkungen!

Richard Wagner, der der Menschheit ewige Offenbarungen der Kunst schenkte, hatte das Recht, daß die Menschheit ihn bei Lebzeiten unterstützte. So aber ließ diese den Meister in Paris beinahe verhungern. Wagners Geschichte gibt ein sehr lehrreiches Bild von den Pflichten, die der Staat gegenüber bahnbrechenden Genies hätte, Pflichten, denen der Staat eigentlich nur sehr selten nachgekommen ist. In dem Falle Wagner müssen wir den einzelnen Individuen danken, mit deren materieller Hilfe eben Wagner sein Werk schaffen konnte.

Wenn Wagner auch schwer zu kämpfen hatte und wir mit Schmerzen diesen Kampf verfolgen, so bleibt uns doch der Trost, daß er auch viel Liebe und begeisterte Anteilnahme fand. Houston Chamberlain schreibt in seinem Buche „Richard Wagner" anläßlich der Unterstützung, die ihm die Familie Wesendonk und andere Züricher Freunde boten: „Daß trotzdem allen diesen Freundschaften etwas Unbefriedigendes anhaftet, das findet seine Erklärung in dem sehr natürlichen Umstande, daß diese wackeren Helfer in der Not nicht das volle Bewußtsein davon hatten, wem sie halfen, und davon, daß ihre Tat gewissermaßen eine Pflicht sei. Das Unbedingte, das wir bei Liszt finden, ist hier nicht vorhanden; der generösen Handlung fehlte vielleicht doch der ganz große Zug, es klebte ihr wie ein Schatten von Mäcenentum an."

Wir können diese Sätze Chamberlains nicht unterschreiben. Die Freunde Wagners aus Zürich taten viel, soweit eben ihre Kräfte reichten. So wollen wir denn jetzt, wo hundert Jahre seit dem Geburtstage Wagners verflossen sind, auch all der Freunde gedenken, die mit Liebe den Meister umgaben. Unter ihnen gebührt wohl noch vor dem erhabenen König Ludwig Franz Liszt der Ehrenplatz. Denn König Ludwig übernahm in seiner Obhut den fast fertigen Wagner, Liszt förderte den Werdeprozeß des Meisters.

„Das Festhalten und die unaufhaltsame Betätigung des Ideales sind unseres Lebens höchster Zweck." So schrieb Liszt. Unaufhaltsam kämpfte er, wie ein Heiliger, für seinen großen Freund. Wenn wir nun Wagner in uns erleben, müssen wir Liszts stets dankbar gedenken, der uns ihn zum größten Teil geschenkt hat!

[1] Die bekannte Harmonielehre von Louis und Thuille streift nur mit seltenen Beispielen die Lisztsche Harmonisation. Bis erst einmal ein eigenes Buch sowohl über die Lisztsche als auch Wagnersche Harmonisation geschrieben sein wird, wird man ganz unglaubliche Merkwürdigkeiten erleben!

# Richard Wagner und die Bühnenleitung.

Von PAUL MARSOP.

WIE sieht es zurzeit mit der Opernregie aus?

Im Ganzen noch trauriger als mit der Schauspielregie. Siegfried Wagner, mit der stärkste „Szeniker" der Gegenwart, hält mit wunderlicher Hartnäckigkeit an der alten Dekorationsbühne fest und spinnt somit in seinen Bayreuther Einrichtungen der „Meistersinger" und des „Ringes" anregende, oft geistreiche Variationen über ein verstaubtes, vermoderndes Thema aus. Die Opernregisseure der ständigen Bühnen hinken ihren Kollegen vom Schauspiel gemächlich nach und sind gewöhnlich in der Hand ihrer Maschinenmeister, die mit wenig Witz und viel Eigendünkel große Kunstinstitute tyrannisieren. Einen fähigen Maschinenrat, der, wie Goethes wackerer Mieding, seine höchste Ehre darin setzte, der künstlerischen Oberleitung als bescheiden williger Helfer zu dienen: ihn wird man so leicht nicht mehr finden. Im Ganzen lebt man aus der Hand in den Mund. Hat man Zeit, so wird ein wenig stilisiert; muß es rasch gehen, so behilft man sich mit dem alten Kulissentrödel. Ist Geld da, so schafft man kostspielige plastische Dekorationen an; soll gespart werden, so begnügt man sich mit bemalter Leinwand. Es fehlt an erfinderischen Begabungen; es fehlt am stetigen Willen zum Fortschritt und oft auch am Fleiß und an der rechten Liebe zur Sache. Sinn- und pietätvolle Regiearbeit wird nur an wenigen Stätten geleistet: so in Dessau, und neuerdings in Stuttgart und Straßburg. An den beiden reichstausgestatteten Hofbühnen, der Wiener und der Berliner, verrückt das vordringliche Dreinfahren der in der Erledigung von Verwaltungsangelegenheiten bestbeschlagenen, doch allem Künstlerischen gegenüber engsichtigen Intendanten den Musikern das Konzept. Herr v. Hülsen glänzt als liebenswürdiger, sich gern in bengalischem Feuer verklärender Dilettant: darauf ist sein Ruf gegründet — und somit bleibt sein Einfluß beschränkt. Anders steht es um Hans Gregor, der aus seinem Mangel an musikalischer Begabung ein System entwickelt hat. Denn in Deutschland richtet ein System stets weitgreifendes Unheil an, mag es auch auf unhaltbaren Voraussetzungen beruhen.



RICHARD WAGNER.
Nach dem Hautrelief von Gustav Kietz.

Gregors A und O ist: die tiftelnde Inszenierungsmethode des naturalistischen Schauspielregisseurs auf die musikalische Tragödie und Komödie zu übertragen. Barer Unsinn. Wenn Wagner den Satz aufstellte, daß Orchestervortrag, Deklamation und Spiel immer im Einklang stehen sollen, so heißt das nicht, daß man jedem Taktteilchen und jeder Achtelpause ein Geberdenschwänzchen anzuhängen hat. Gregor der Unmusikalische aber sprach: „Unsere Oper ist viel, viel rückständiger als unser Schauspiel: in der Oper spielen wir, wie wir Mitte des vorigen Jahrhunderts gespielt haben, und nur gerade Bayreuth ist einem gewissen Opernstile zugute gekommen. Woran das liegt? Meines Erachtens daran, daß überall, mit alleiniger Ausnahme Münchens vielleicht (Possart, Mozart-Inszenierungen!), das erste und ausschlaggebende Wort in der Inszenierung dem Kapellmeister gehört. Aber die Bühne ist kein Konzertsaal. Die Bühne soll, wo immer, im Schauspiel wie in der Oper, ein Stück Leben sein . . . Die Oper braucht, um voll ihre Aufgabe zu meistern, die theatralische Ausgestaltung so gut wie das Schauspiel. Daher ist dem Kapellmeister, der dem Opernwerke natürlich in erster Linie von der musikalischen Seite beizukommen sucht, ein Widerpart nötig, der nicht duldet, daß aus Rücksicht auf die musikalische Ausführung die szenische Wirkung eine Einbuße erleidet."



Richard Wagner-Büste.
Von Prof. Fritz Schaper. Im Besitz des Herrn Friedrich v. Schoen, München. (Phot. F. Linkhorst, Grunewald.)

Als diese programmatischen Sätze veröffentlicht waren, stellte eine angesehene Zeitung allen Ernstes die Frage zur Erörterung: muß ein Opernregisseur musikalisch gebildet sein? Und tüchtige Fachleute legten ihre Denkerstirn in Falten und antworteten allen Ernstes mit wohldurchdachten theoretischen Betrachtungen. So sind wir in Deutschland. Klopfte Jemand mit den klugen Worten an unsere Tür: muß ein Maler Oel- von Wasserfarben unterscheiden können? — oder: muß ein Schneider mit der Nähnadel Bescheid wissen? so würden wir uns, gesammelten Geistes, an unseren Schreibtisch setzen und mit aller gebotenen Gründlichkeit beweisen, daß eine gewisse Fertigkeit in der Nadelführung für den Bekleidungskünstler immerhin wünschenswert sei.

„Der Kapellmeister, der dem Opernwerke *natürlich* in erster Linie von der musikalischen Seite beizukommen sucht . . ." Natürlich? Weswegen? Weil er in seiner Jugend ein Konservatorium besuchte? Weil er im Orchesterraum thront? Hat Gregor einmal gesehen, wie Felix Mottl vom Pult des Operndirektors aus *gestaltete?* Oder auch, wie Richard Strauß den musikalischen Dialog in Fluß bringt, vorausgesetzt, daß er nicht seinen symphonischen, sondern seinen dramatischen Tag hat? Oder wie Gustav Mahler eine Partitur in packendes Bühnenleben umsetzte — sofern ihn nicht der Nüancenteufel ritt? War Gregor außer stande, sich klar zu machen, daß solche Künstler, wenn sie vor der Rampe den Stab führen, vom ersten bis zum letzten Takt die Musik als Ausdrucksmittel auffassen und verwenden, mit dem sie das Entstehen, Aufwachsen und Zurückebben einer szenischen Handlung darstellen? Daß sie, unbeschadet der Wahrung der Schönheitslinie, mit Singstimmen, Streichern und Bläsern dem Hörer vor allem den Entwicklungsgang des *Dramas* klarlegen und die Charakteristik der Personen in eindruckvollen Farbenwerten vollenden, daß sie gerade auch die Lücken im dramatischen Aufriß einer Oper durch Feinheiten der Vortragskunst als mitschaffende Regisseure verdecken? Daß jeder Einsatz, jeder Wink, den sie bei guter Disposition geben, ein Stückchen organisches Theater hervortreibt?

Freilich sind noch immer vielgenannte Opernkapellmeister, Träger berühmter Namen, am Werk, die sich vor den Kulissen anstellen, als ob sie sich im Symphoniesaal befänden, und die den Regisseur, der ihnen „die ganze Arbeit auf der Szene abnimmt", mit Lobsprüchen überhäufen. Diese behaupten zweifellos ihr Amt als Bühnendirigenten nicht mehr zu Recht. So wenig die Gabe, komponieren zu können, ohne weiteres identisch ist mit der Befähigung, eine lebensvolle Oper zu schreiben, so wenig ist der geborene virtuose Orchesterbeherrscher an sich schon zum Opernleiter geschaffen. Es gilt jedoch nicht etwa, durch Erweiterung der Machtbefugnisse des Regisseurs den Wirkungskreis der Theaterkapellmeister einzuschränken, in deren Adern der ganz besondere Saft des Theaterblutes rinnt, sondern es gilt, aus der Arbeitssphäre der Bühne die Dirigenten auszuschalten, die in der Partitur nur Noten und keine szenischen Bilder sehen, die nicht jedes Zeitmaß, jeden Tempowechsel und -übergang aus dem Fortschreiten der Handlung und des Dialoges wie mit Naturnotwendigkeit zu entwickeln vermögen.

Ein Hans Richter war bei den ersten Bayreuther Ringaufführungen nicht der Künstler, in dessen Hand alle Fäden zusammenliefen, sondern der hingebungsvolle, gewissenhafte, ebenso kluge wie warmherzige ideale Konzertmeister. Der eigentliche Kapellmeister des Festspielhauses, der auch das Orchester von der Bühne aus lenkte, blieb Richard Wagner. Hier handelte es sich um ein Ausnahmeverhältnis; das beherrschende Genie suggerierte seine Auffassung: alle Anderen verkörperten nur „Wotans Willen". Zu Wien lief dann Gustav Mahler seinem Mitbewerber Richter, dem Musiker von tieferer Empfindung aber bescheidenem szenischen Gestaltungsvermögen, den Rang ab, weil er sich für die Bretter geboren zeigte. Im Uebrigen war es Wagners unzweideutig ausgesprochene Ansicht, daß der Künstler, der seine Werke als führender Musiker „darstelle", auch die entscheidenden Regieanordnungen treffen solle. Wie auch anders? *Nur Einer kann gebieten!*

Die alte, brüchige, knarrende Arbeitsmechanik ist heute an den meisten Opernbühnen das stärkste Hemmnis des gesunden Fortschritts. Not tut eine den Ergebnissen der Wagnerischen Umwandlung angepaßte Aufteilung der Befugnisse und Obliegenheiten. Dem Intendanten oder Direktor bleibe die Repräsentationspflicht gegenüber dem Hofe oder den städtischen Behörden, die Wahrung der Disziplin, die letzte Entscheidung in Finanzfragen vorbehalten. Dagegen soll und kann in allen künstlerischen Angelegenheiten des Opernwesens allein Einer Herr sein: der Kapellmeister von ungewöhnlicher musikalischer Fachbegabung, der das rechte Theaterblut in den Adern, den untrüglich sicheren Blick für jede Art szenischer Wirkungen hat und nach der Anleitung der Partitur ein geschlossen einprägsames Bühnenbild wenigstens in allgemeinen Umrissen zu entwerfen und auszuführen vermag. Denn durch Wagner und von ihm aus weiterbauend sind wir zur Einsicht gelangt, daß der Dirigent das Herz des gesamten lebendigen Bühnenorganismus ist, von dem ausgehend die Blutwellen sich über die ganze Spielfläche hin bis in ihre kleinsten Winkel ergießen. Wer das „innere Ohr" für Mozart, Weber, Wagner hat, der „hört" aus den von diesen Meistern niedergeschriebenen Notenzeichen Gesten, Gruppen, Farbenzusammenstellungen und Beleuchtungen heraus. Vorüber ist die Philisterperiode der Nichts-als-Musiker, mögen ihnen auch noch so vortreffliche Musikanteneigenschaften nachzurühmen sein. Vorüber im Konzertsaal, wo der Nachschaffende den Beethoven, Berlioz, Liszt nur mehr als Mann von allseitig ausgerundeter geistiger Bildung gerecht zu werden fähig ist. Vorüber erst recht im Theater, wo das sinnvoll-schöne Singen- und Geigenlassen und das architektonisch beweiskräftige Aufrollen der Handlung sich heute gegenseitig stützen und bedingen.

Diesem neuen Typ, diesem Kapellmeister der Zukunft, alias der Gegenwart, hat man als unterstützende Kräfte Spielleiter beizugeben, die ebenfalls in allen einschlägigen musikalischen wie szenischen Wissenschaften bestbewandert sein müssen. Als moderner Direktor würde ich, wie die veraltete Rollenfacheinteilung, so auch die Trennungswand zwischen Kapellmeistern und Regisseuren über den Haufen werfen. Will sagen: ich würde Niemanden als Kapellmeister anstellen, bevor er nicht auch als Spielleiter ausreichende Proben vollgültiger Befähigung abgelegt hätte, und würde den nach Erfüllung solcher Vorbedingung dem Institut Ver-



Richard Wagners Geburtshaus in Leipzig.

pflichteten abwechselnd als Dirigenten und als Regisseur beschäftigen. Wie diese regieführenden Künstler dem mit der Obergewalt betrauten Musiker, so sollen ihnen die in den Kulissen-, Beleuchtungs- und Kostümsparten beschäftigten Kräfte untergeordnet sein. Alles das hat man in kontraktlich bindender Form festzulegen. Setzen wir eine derartige „natürliche Ordnung der Dinge“ nicht durch, so wird ein nicht geringer Teil der Reformarbeit Wagners im Sande versickern.

Wie in unserer Epoche geschwinden geistigen Vorwärtsdringens und Eroberns gar viele in mannigfachen Berufen Stehende mit einer ansehnlichen Ausdehnung ihrer Tätigkeit rechnen müssen, so bleibt es auch den Bühnenkapellmeistern nicht erspart, ihr Hirn und ihren Horizont auszuweiten — oder ihr Amt aufzugeben. Voraussichtlich wird sich der Erneuerungsprozeß am raschesten in den Stadttheatern vollziehen. Dann zunächst bei den kleinen, und am spätesten bei den großen Hoftheatern. Oder vielmehr: bei den letzteren dürfte er mit der in der Entwicklungsbahn liegenden Umwandlung der Hoftheater in Staats-, bezüglich städtische Bühnen zusammenfallen. Glücklich dann die Zeit, in der es nicht mehr möglich sein wird, daß ein deutscher Intendant als blutiger Dilettant französischen, italienischen oder amerikanischen Tonsetzern vor deutschen gewohnheitsgemäß den Vorzug gibt, über den Kopf hochangesehener Musiker hinweg Engagements abschließt und Rollen besetzt, und in der weihevollsten Szene der „Meistersinger“, während des Wahn-Monologes, zur „Belebung des Interesses“ einige mit Gemüsekörben beladene Marktweiber an dem weit geöffneten Fenster der Schusterstube vorüberjagt.

Ein Bühnengewaltiger, der besser als irgend einer seiner Kollegen seine Unwissenheit und Talentlosigkeit durch verbindliche Umgangsformen zu verdecken verstand, sagte einmal zu mir: „Sie haben ganz recht: die Theater müssen reformiert werden! Aber von unten auf! Morgen werde ich den Hausmeister unseres Instituts entlassen. Er intrigiert, steckt mit den Agenten unter einer Decke, und, ich glaube auch, er stiehlt.“ „Ein vortrefflicher Gedanke, Exzellenz! Aber wie wäre es mit einer Reform von oben an?“ „Sehr gut, sehr gut! Doch sollten wir da beim Maschineriedirektor oder beim Generalmusikdirektor anfangen? Beide sind eigentlich gleich wichtig!“ — —

Geben wir die Hoffnung nicht auf!

*

Dieser Artikel ist mit frdl. Bewilligung des Verfassers der Abhandlung „Deutsches Bühnenhaus und Reformszene“ entnommen, die einen Teil des unlängst bei Georg Müller in München unter dem Titel „*Neue Kämpfe*“ erschienenen, sehr empfehlenswerten Marsopschen Buches bildet. Die Redaktion.

# Richard Wagner und Julie Ritter.

**Nach unbekannten Dokumenten dargestellt von Dr. JULIUS KAPP.**

WENN ich so auf mein ganzes Leben zurückblicke, die hellste leuchtendste Begegnung bleiben mir Sie!“ ruft Wagner in überschwänglicher Dankesaufwallung (Januar 1854) seiner selbstlosen Gönnerin, Frau *Julie Ritter*, in Dresden, zu. Und in der Tat, diese edle, sich ganz in den Dienst der höchsten ethischen Ziele der Menschheit stellende Frau nimmt in Wagners buntbewegtem Leben einen einzigartigen Ehrenplatz ein. Denn ohne selbst über reiche Mittel zu verfügen, die ihr ein Mäcenentum ohne weiteres gestatteten, wie es etwa später bei Otto Wesendonk der Fall war, ja selbst ohne den Künstler näher zu kennen, hielt sie es, von Wagners Genius in Bann geschlagen, für ihre Pflicht, nach Kräften die Sorgen des Meisters zu bannen. Julie Ritter war nach dem Tod ihres Mannes, eines deutsch-russischen Kaufmanns in Narva, mit ihren beiden Söhnen *Karl* und *Alexander* und drei Töchtern nach Dresden übergesiedelt. Beide Söhne widmeten sich hier dem Studium der Musik und kamen 1846 durch ihren Studienfreund Hans v. Bülow auch mit Richard Wagner, damals wohlbestalltem Hofkapellmeister, in Berührung. Zu einem Verkehr Wagners im Ritterschen Hause war es jedoch nicht gekommen, er hatte es nur einmal im Januar 1849 betreten, um sich ein Quartett Karls vorspielen zu lassen, und dabei die flüchtige Bekanntschaft der Hausfrau gemacht. Wenige Wochen später mußte er Dresden als steckbrieflich verfolgter Flüchtling verlassen. An den beiden Jünglingen, die keine Aufführung eines seiner Werke in der Oper versäumt und bei den Konzertaufführungen der Neunten Symphonie mitgewirkt, besaß er allerdings zwei beredte Anwälte seiner Sache im Ritterschen Familienkreis.

Sowie Frau Ritter durch Wagners Freund Theodor Uhlig von der Bedrängnis des Verbannten erfuhr, half sie dem verehrten Meister mit einem größeren Geldbetrag aus und setzte, da ihre eigenen Mittel allein hierzu leider nicht ausreichten, alles in Bewegung, um unter Mitwirkung von Freunden für Wagner eine feste Jahresunterstützung zu ermöglichen. Es gelang, ihre in Bordeaux verheiratete, sehr vermögende Freundin *Jessie Laussot*, die als junges Mädchen in Dresden gelebt und für Wagners Werke geschwärmt hatte, für den Plan zu gewinnen. Frohen Herzens ergriff Wagner die dargebotene Freundeshilfe, alles schien nun aufs beste geregelt zu sein. Nur eine Sehnsucht kennt er noch, seinen Wohltätern nahe zu sein. „Noch schweben Sie mit den Ihrigen“, schreibt er an Frau Ritter, „trotz aller Freude meines Herzens an Ihnen, mir nur wie ein Bild vor: es martert mich völlig, die Farben des Bildes in einer gewissen Unbestimmtheit durcheinander fließen zu sehen. Nichts kann ich deutlich festhalten als das entzückende Gefühl des Bewußtseins, Ihnen teuer zu sein: so beseligend dies Gefühl aber sei, so ist es doch jetzt nicht frei von aller Pein, denn — die Trennung lagert zwischen uns. Es ist unmöglich, daß Sie in mir nur den Künstler lieben, so wie es mir unmöglich ist, in Ihnen nur meine Wohltäterin zu verehren. Zwischen uns flattert ein Band, das sich nur dadurch fest knüpft, daß wir uns als Menschen lieben. Wir müssen uns sehen — Auge in Auge —, bei der Hand fassen, miteinander leben, nicht nur im allgemeinen uns an uns freuen, sondern in jeder Einzelheit unseres Lebens gegenseitig an uns teilnehmen, traurig und freudig, weinend und lachend — wie es nun eben



Wagners Wohnhaus in Würzburg (1833), wo er zum erstenmal als Theaterkapellmeister tätig war. Aus „Kraft, Der Kreuzweg nach Bayreuth“.

sein muß . . . . . Kommen Sie zu mir in die herrliche Schweiz!"

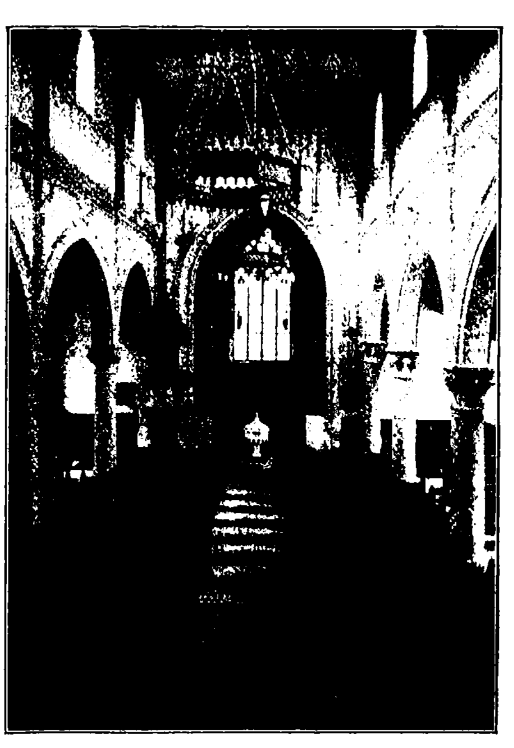
Da zerstörte Wagners unselige Liebeskatastrophe mit Jessie Laussot[1], deren Einladung nach Bordeaux er (März 1850) gefolgt war, den ganzen schönen Traum. Wagners verzweifelte Briefe und die aufregenden, unklaren Nachrichten von Jessie bewogen Frau Ritter in Begleitung ihrer Tochter Emilie zu Wagner an den Genfer See zu eilen, um ihm beizustehen und ihn von übereilten Schritten abzuhalten. „Gegen acht Tage", erzählt die Autobiographie, „hielten sich die Frauen bei uns auf, wir suchten uns durch Ausflüge in das schöne Walliser Tal zu zerstreuen, ohne jedoch die große, sorgenvolle Beklemmung der Frau Ritter sowohl über die letzten, ihr nun genau bekannt gewordenen Vorgänge, als namentlich über die Gestaltung meines besonderen Schicksals zu verscheuchen. Wie ich später erfuhr, hatte die sehr kränkliche und nervenleidende Frau mit dem Entschlusse zu dieser Reise eine äußerste Anstrengung getan, und als ich darauf drang, daß sie mit der Familie nach der Schweiz übersiedeln sollte, ward mir zuletzt bedeutet, daß ich nach dem einen, für sie fast exzentrischen Unternehmen nicht auf eine Rüstigkeit bei ihr schließen sollte, welche ihr in Wahrheit nicht mehr zu eigen sei. Für jetzt empfahl sie mir ihren Sohn, welchen sie bei mir lassen wollte, und übergab mir zunächst die nötigen Mittel, um für einige Zeit mit ihm bestehen zu können." Gemeinsam wurde noch am 22. Mai 1850 Wagners Geburtstag gefeiert, dann kehrte die aufopfernde Freundin wieder nach Dresden zurück. „Da bin ich wieder allein und das Glück ist verflogen wie ein Traum!" ruft Wagner tief ergriffen der Scheidenden nach, die das Leben nie mehr in seine Nähe führen sollte.

Frau Ritters eifrigstes Bemühen war nun darauf gerichtet, an Stelle des gescheiterten Laussotschen Planes die Hilfe für den Freund auf anderem Wege zu ermöglichen. Die Neigung ihres Sohnes Alexander zu Franziska Wagner, der Tochter von Richards Bruder Albert, ließ den Gedanken eines gemeinsamen Schritts der Familien Ritter und Albert Wagner sehr nahe liegend erscheinen. Doch davon wollte Wagner durchaus nichts wissen. Entsetzt schreibt er, als er von diesem Plan Kenntnis erhielt, an Uhlig (dieser Erguß ist in den Uhlig-Briefen unterdrückt!): „Laß mich Dir den Kollektivbegriff ‚Familie Wagner' in seine Bestandteile zerlegen, damit wir uns dann über das Ganze besser verstehen. *Johanna* ist ein gutes Mädchen, zwar ohne Charakter und höchst abhängig! Ich habe sie aber gerne. *Franziska* scheint mir sehr tüchtig zu sein: sie hat volles Herz und hellen Kopf für mich; *Marie* ist mir als ein talentvolles, aber verzogenes, leichtsinniges und etwas impertinentes Mädchen im Gedächtnis geblieben. Die Mutter der drei genannten Töchter ist mir geradewegs zuwider geworden, sie ist eine Komödiantenmama, die viel Gift in sich saugen kann, und bei gelegener Zeit es auch wieder losläßt. Zu diesem Loslassen bedient sie sich ihres Mannes, meines Bruders: dieser ist ein begabter Mensch, mit großem künstlerischem Instinkte, aber weichlich, schwach und unselbständig und durch das ewige Komödiantentum durchaus heruntergekommen. Er warf mir noch in Briefen nach der Schweiz vor, daß ich bei meinem Opernkomponieren nicht praktischer verführe, die kleinen Theater und die Anforderungen der Sänger usw. nicht mehr berücksichtigte: hauptsächlich aber, daß ich mich durch den Hallunken, den Röckel, hatte verführen lassen, um so meine schöne Dresdner Stelle zu verlieren. In Summa: nimmst Du mir's nicht übel, wenn ich bekenne, daß mir die Familie in Bausch und Bogen durchaus gleichgültig ist? wenn ich hierbei fast einzig nur Franziska ausnehme, von der ich nur wünschte, mehr zu erfahren? Aus dieser Gleichgültigkeit mußte aber etwas anderes werden, sobald sich folgende Verwicklungen zeigten: — nachdem Du in Soden mit Johanna zusammengetroffen, erhielt meine Frau von meiner Chemnitzer Schwester die Nachricht, daß sie sich sehr freue, daß Johanna (das ist: die Familie Wagner) jetzt etwas zu tun für mich entschlossen sei; wir würden ja wohl schon einen Brief von ihr erhalten haben. Johanna hatte aber meiner übrigen Familie gemeldet, daß sie mich jetzt unterstützen werde. (Beiläufig: weder Brief noch sonst etwas ist aber angekommen.) Als ich mit Karl Ritter in Albisbrunn zusammen treffe, sagt mir dieser, daß seine Mutter ihm geschrieben und ihn zu einem Familienkongreß nach Berlin eingeladen habe. Ich gestehe meine Schwäche, von dieser Nachricht hauptsächlich durch den Ort Berlin [wo Johanna als Sängerin an der Hofoper engagiert war] plötzlich dahin überrascht worden zu sein, daß ich vermutete, Wagners hatten sich — um zu verabredender gemeinschaftlicher Unterstützung für mich willen — an Ritters gewandt, und in Berlin sollte Beratung hierüber gehalten werden. Diese Vorstellung peinigte mich dermaßen, daß ich schlaflos blieb und Karl dringend ersuchte, sogleich an die Seinigen zu schreiben und ihnen meine Gesinnung dahin auszudrücken, daß ich von Wagners nicht das Mindeste annehmen würde, und ein — etwa gemeinschaftliches Operieren von Ritters und Wagners zu meinen Gunsten, sowie schon nur der Gedanke daran, daß jene mit diesen über mich, meine Verhältnisse und Zukunft verhandeln, mich so unglücklich machen könnte, daß ich selbst Ritters Hilfe mir aus den Augen rücken müßte. — Soll ich Dir erst noch haarklein vordemonstrieren, warum ich von Wagners nichts wissen will und warum jene geargwöhnte Gemeinwirtschaftlichkeit mich rasend gemacht haben würde? Wohl nicht? — Ritters sind für mich die neue Welt: zwischen uns versteht sich alles von selbst; wir freuen uns gegenseitig über uns, und jedes, was eines tut, geschieht dem anderen zur Freude; von D a n k ist zwischen uns keine Rede. — Und ich sollte gleichgültig sein, wenn ich befürchten müßte, in dieses Verhältnis mischte sich auf einmal die Mäkelei von Leuten, die mich nicht begreifen noch lieben — die höchstens um des Geredes der Leute willen, gewissermaßen Schanden halber, mir — — O pfui! Ueberlege Dir die ganze Vergangenheit meiner letzten Lebensjahre, blicke dabei auf die anderen und blicke auf Ritters, so wirst Du hoffentlich begreifen, warum ich außer mir war, als jener Verdacht, jene Vermutung in mir aufstieg!"



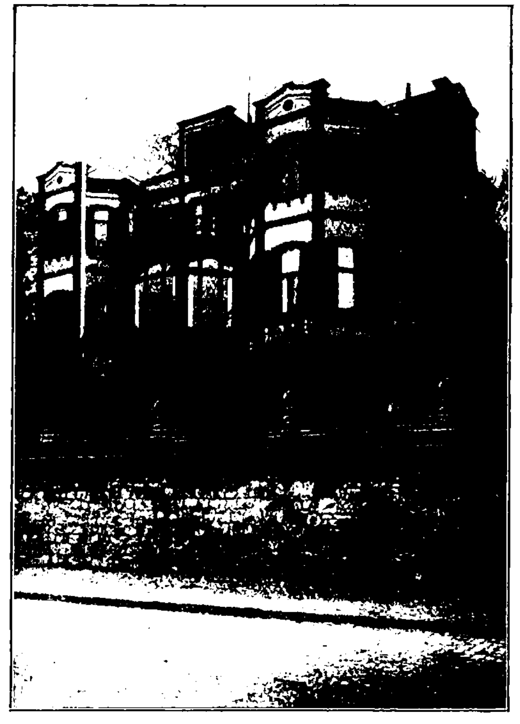
Die Tragheimer Kirche in Königsberg, in der Richard Wagner mit Minna Planer getraut wurde (24. November 1836). Aus „Kraft, Der Kreuzweg nach Bayreuth".

Dieses harte Urteil Wagners über die Familie seines Bruders gründete sich hauptsächlich auf seinen Groll gegen Johanna, die gefeierte Sängerin, die Meyerbeer und alles mögliche andere sang, aber für die Werke ihres Onkels nichts tat. Deutlich geht das aus nachstehenden, gleichfalls unbekannten, bitteren Ergüssen Wagners über Johanna hervor: „Grüße auch ja meine Nichte Johanna, die geliebte Freundin Emilie Ritters: ach, wenn die doch auch ein gutes Wort für mich einlegen wollte! Bittet sie nur recht, sie tut's gewiß, das gute Mädchen; sagt es ihr nur, wie schlecht es mir armen Teufel ginge! Sie hat jetzt die volle Macht dazu, mir zur Anerkennung zu verhelfen, denn zu meiner wohltuendsten Freude erfahre ich, daß sie einen p r e u s s i s c h e n Prinzen zum Geliebten hat, der schon so manches — auch ihren Kontrakt — für sie durchgesetzt hat: vielleicht, wenn sie recht gefällig gegen ihn ist und die Mama nichts dawider hat, erwirkt sie



Das Innere der protestantischen Kirche in Luzern, in der die Trauung Wagners mit Cosima stattfand (25. August 1870). Aus „Kraft, Der Kreuzweg nach Bayreuth".

[1] Näheres siehe mein Buch: „Richard Wagner und die Frauen", Berlin (Schuster & Löffler) 1912.



Richard Wagners Wohnhaus in Biebrich am Rhein.
Aus „Kraft, Der Kreuzweg nach Bayreuth".

auch etwas für mich! Ach, was würde mich das glücklich machen, und was würden Ritters dann selig in Berlin vor dem ‚T a n n h ä u s e r' sitzen, den ich durch Klugheit und ein bißchen Nachgeben ermöglicht hätte."

„Franziska Wagner ist, wie ich von dorther erfahre, noch in Schwerin, sie sieht dem ‚Tannhäuser' zu und nicht im Traume fällt es ihr ein, mir ein paar Worte darüber zu schreiben. Kuriose Familie, das: mich freut's, daß Ritters so viel Sympathie für sie haben." — Ein sehr seltsamer Glücksfall löste plötzlich den drohenden Konflikt: eine beträchtliche Erbschaft setzte unerwartet Frau Ritter in die Lage, ihre unablässigen Bestrebungen, die erforderlichen Hilfsquellen für Wagner zu erschließen, aufzugeben und ganz aus eigenen Mitteln Wagner die zugedachte Jahresrente von 800 Talern zur Verfügung stellen zu können. „Daß der Vermögensfall in die Rittersche Familie gerade jetzt traf," schreibt Wagner an Uhlig, „muß mir fast providentiell erscheinen; das Jahrgeld, das mir Frau Ritter zuweist, wird mir jetzt zu einer machtvollen Wehr gegen den Antrag der Halbheit und Gemeinheit . . . Sage meiner teuren Freundin, daß sie vielleicht noch gar nicht ermesse, was sie mit ihrem neuesten Versprechen für mich, vielleicht für uns alle getan hat!" Die Rittersche Rente setzte Wagner in den Stand, seinen Nibelungenplan, unabhängig von der ursprünglichen Abmachung mit dem Weimarer Hoftheater, in seinem ganzen Umfang in Angriff zu nehmen!

Den einzigen Schatten auf Wagners Verhältnis zu seiner Gönnerin warf die räumliche Trennung. Sein impulsives, mitteilsames Wesen fühlte sich durch den Zwang eines rein schriftlichen Verkehrs gehemmt, seine wirklich aufrichtigen Gefühle für die verehrte Frau wurden dadurch beengt. „Oft übermannt es mich recht," heißt es in einem unveröffentlichten Brief, „Frau Ritter wieder einmal zu schreiben: ich komme mir manchmal so ungeheuer undankbar gegen sie vor! Ohne diese großherzige Frau wäre ich ja jetzt der bejammernswürdigste Mensch; ja alle Vorstellung, alles Denken geht mir aus, wenn ich mir vorstellen und denken soll, w a s ich jetzt ohne sie wäre: ich kann mir keinen anderen Begriff als nur den allerschrecklichsten davon machen! Und doch — lebt ein Geist



Der Salon im Richard Wagner-Haus in Triebschen.
Aus „Kraft, Der Kreuzweg nach Bayreuth".

der Unzufriedenheit in mir, der mich wie zur Selbstvernichtung gegen mein Liebstes, selbst gegen diese Frau antreibt. Ich glaube, es kommt dies nur von dem Umstande, daß sie von mir entfernt ist und — in dieser Entfernung verharrt. Wäre sie in meiner Nähe und könnte ich mit dieser Familie im trauten Verkehre zusammenleben, so würde, denke ich, diese peinigende Unzufriedenheit schwinden! so will ich denn hoffen, daß auch dieser Wunsch mir in Erfüllung gehe, denn ohnedem beginnt mich fast alles schon zu ängstigen, was Ritters für mich tun — ich komme mir — lache nicht! — manchmal nur wie für den ‚Tannhäuser' bezahlt vor. Es ist dies eben das verfluchte Mißtrauen des Proletariers gegen den Kapitalisten!"

Wagner versucht daher nochmals die Freundin nach Zürich zu locken, er benützte die dort bevorstehende „Holländer"-Aufführung als Vorwand für seine dringende Einladung: „Ich — kann nicht schaffen, wenn ich niemand habe, dem ich's mitteilen soll und mag: Sie — aufrichtig gesagt — haben dort, wo Sie weilen, niemand, der Ihnen das mitteilen kann, was ich vermag — sehen Sie, so gehen wir beide durch unsere Trennung leer aus: wären Sie hier, ich wollte und könnte Ihnen manche Freude machen, von der Sie, ich sage es kühn, dort keinen Begriff haben. Meine Aufführungen Beethovenscher Werke gelingen mir hier bei weitem mehr, als es noch in Dresden der Fall war: denn ich habe hier schon größere Freude am S c h a f f e n , als ich sie dort hatte. Wüchse nun die kleine Zahl, denen ich dabei mit Freude ins Auge sehen könnte, auch was ich zutage bringe, würde wachsen: ich und andere würden glücklicher sein. Aber — ins Auge müssen wir uns sehen können; der Haufe existiert für mich nicht!

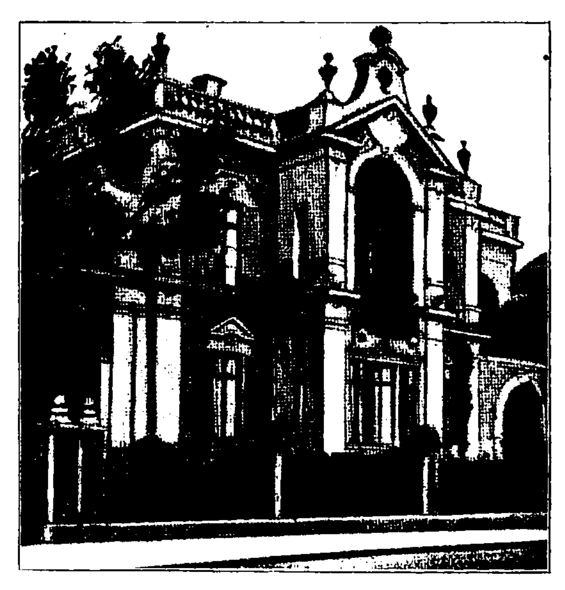
Auch dann — gerade herausgesagt — würde ich meine Abhängigkeit von Ihrer Güte erst mit voller Freude wahrzunehmen haben. Sie allein machen mir, was ich jetzt schaffe,



Villa Wesendonk bei Zürich. Rechts Wagners „Asyl".

möglich, weil sie allein es mir ermöglichen, daß ich unabhängig schaffen kann. Durch Ihre Hilfe brauche ich nicht ums Geld zu arbeiten, und dies allein macht, daß ich überhaupt arbeiten kann: nur Sie bewirken es, daß ich z. B. den „Fliegenden Holländer" hier aufführen kann, denn durch Sie darf ich jedes Honorar verschmähen und dadurch einzig in die Stellung geraten, die ein solches Unternehmen möglich macht — die Stellung des vollkommen Unabhängigen, nur für die Sache selbst Besorgten. Glauben Sie, daß dies lange so bleiben dürfte, wenn Sie fern von mir bleiben? Wahrlich, nein! denn ich weiß, Sie müssen endlich die notwendige Wärme für mich verlieren; die Opfer, die Sie mir bringen, müssen für Sie mit der Zeit immer mehr das Wesen einer bloßen edlen Pflicht annehmen; das Liebevolle in unserem Verhältnis muß endlich einer kälteren, bloßen Besorgtheit um mich Platz machen. Ich muß Ihnen endlich einmal e n t s a g e n , wenn unser Verhältnis sich durch die Nähe nicht immer neu beleben kann. — Bedenken Sie: — Sie bringen mir Opfer, Opfer — die Sie mir unmöglich machen, Ihnen zu erwidern! Daß ich nicht von einer Erwiderung in trivialem Sinne spreche, wissen Sie: ich meine die Erwiderung, die das Opfer aufhebt, und zwar das liebevolle Opfer, wie es gemeint ist. — Ach, wüßten Sie, was wir ermöglichen könnten, wenn wir zusammen wären!" Leider mußte auch diesmal Frau Ritter aus Gesundheitsrücksichten verzichten.

Je mehr sich Wagner in den Nibelungenplan versenkte, desto klarer kam es ihm zum Bewußtsein, daß auf Jahre hinaus an einen Gewinn daraus nicht zu denken sei. Es mußte ihm daher daran liegen, der Ritterschen Rente sich für alle Fälle sicher zu wissen. Da ein direkter Verkehr hierüber peinlich sein mußte, nahm Wagner Uhligs Vermittlung in Anspruch. In einem noch unveröffentlichten Brief setzt er ihm die Sachlage auseinander: „Fasse ich somit die Ausführung des Unternehmens ordentlich ins Auge, so bleibt mir nur Eines übrig, über das ich mich zuvor genau versichern muß — nämlich: Wird es der Familie Ritter möglich sein,



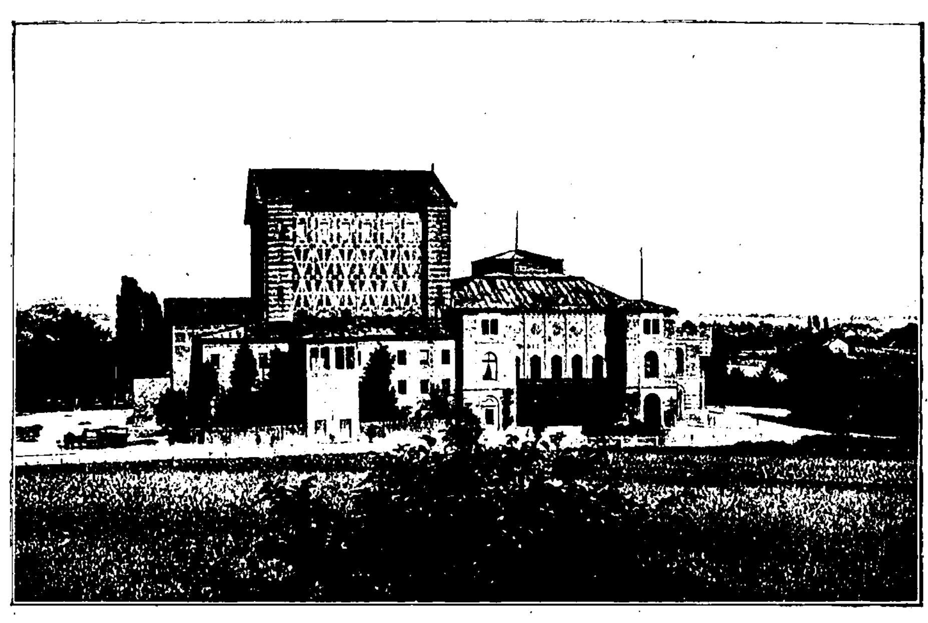
Wagners Wohnhaus in München, Briennerstraße (1864—1865).

und wird sie fortwährend so anhänglich sich gegen mich beweisen, daß ich Zeit meines Lebens auf das jetzt von ihnen mir ausgesetzte Jahrgeld rechnen darf? Ich weiß nicht, wie Frau Ritter und ihre Kinder hierin gegen mich gesonnen sind, haben sie die Unterstützung nur für einige Zeit im Auge gehabt, oder sind sie darauf gefaßt, mein ganzes Leben über mich zum Teilhaber ihrer Einkünfte in dem bestimmten Maße zu machen? Am füglichsten nehme ich wohl an, daß sie hierüber noch keine eigentlichen Bestimmungen getroffen haben, sondern es ganz der Wendung meiner Lage überlassen, ob sie einst mit ihrer Unterstützung aufhören dürfen, oder fortzufahren hätten. Es wäre nun gut, wenn sie vollkommen darüber belehrt würden, daß ich n i e mehr in eine Lage kommen kann, die mich eine feste jährliche Unterstützung entbehren lassen könnte, denn diese Aenderung könnte nur durch eine feste Anstellung herbeigeführt werden, die mir hoffentlich keiner meiner Freunde mehr zumuten wird. Meine sonstigen Einnahmen werden immer nur so zufälliger Art, so unbestimmbar, und wechselnd in Größe und Zeit sein, daß ich nie sie als ein festes, den Lebensunterhalt garantierendes Einkommen betrachten werden kann, den Plan einer mir so nötigen ländlichen Niederlassung auszuführen. Es ist daher gerade mir äußerst wichtig, bestimmt zu erfahren, wie Ritters in jenem Bezug gesonnen sind, und Dich, lieber Freund, bitte ich, es übernehmen zu wollen, deshalb eine ernste Rücksprache mit Frau Ritter treffen zu wollen, da ich die Unterhandlungen in dieser Weise durch einen beiderseitigen Freund betrieben, für zarter und geziemender halte, als ein unmittelbarer Verkehr. Da Ritters in bezug auf mich jedenfalls nur den Wunsch haben, mir mein mühseliges Leben nach Kräften zu erleichtern und deshalb gewiß nicht an Bedingungen und Klauseln gedacht haben, so darf ich wohl auf eine beruhigende Antwort hoffen: dagegen halte auch ich aber es für Pflicht zu erklären, daß, wenn je meine Verhältnisse sich so gestalten sollten, daß ich ohne Beunruhigung dem Jahrgelde entsagen oder es so vermindern könnte, ich gewiß ganz von selbst den weiteren Opfern der Ritterschen Familie Einhalt tun würde. Soll ich diesem noch den — gewiß euch allen — traurigen Trost hinzufügen, daß ich ganz sicher keine lange Reihe von Jahren mehr zu leben habe, und somit auch gewiß nicht überlange meinen Freunden lästig fallen werde.“ Das Rittersche Jahrgeld wurde Wagner unbegrenzt zugesagt.

Ein unvorhergesehener Zwischenfall sollte es jedoch anders fügen. Bei dem Besuch Liszts in Zürich (1856) kam es zwischen ihm und Karl Ritter zu einem heftigen Zerwürfnis, das auch für Wagner verhängnisvoll wurde. Karl brach alle Beziehungen zu Wagner ab und seine Mutter mußte seinen Schilderungen nach seine Partei ergreifen. Wagner blieb daher nichts anderes übrig, als seinerseits auf das Rittersche Geld zu verzichten. Karl Ritter war ein sehr begabter junger Mann, aber ein großer Sonderling. „Es verlohnt der Mühe, etwas von ihm loszulocken; es ist lauter Gold, was aus diesem verschlossenen Schachte zutag kommt. Wäre er nur erst mit seiner Gesundheit im reinen!“ heißt es einmal in einem noch unveröffentlichten Briefe Wagners, doch wenig später: „Karl ist für mich eine recht traurige Erscheinung: Unreifheit und Frühreifheit verbinden sich in ihm zu einem höchst unliebenswürdigen Gemisch. Sein Hauptzug ist Schwäche, und forcieren dieser Schwäche zu möglichster Kraft ist seine Tätigkeit. Der Held seines Dramas ‚Alkibiades‘ ist richtig der ohne Genuß blasierte Gymnasiast, der gern Student sein möchte und statt dessen sogleich Philister wird! Die Empfindungen und Einsichten, die das Stück erweckt, sind so unangenehm peinlicher Art, was gewiß durch die Wahrnehmung vieler Züge großen Talents, ja Geistes nur vermehrt wird.“ — Otto Wesendonks reiche Gaben ließen Wagner den Ausfall des Ritterschen Geldes verschmerzen, wenngleich ihn die Entfremdung der ihm teuren Familie sehr betrübte. Sein Jubel ist daher unbeschreiblich, als er unerwartet eines Tages auf einem Briefe die Schriftzüge der verehrten Freundin entdeckt und zwar gerade am Tage seines Einzugs in das „Asyl“ auf dem grünen Hügel. „Da kam als erstes Ereignis im neuen Hause Ihr Brief an! Mit großer Sorge öffnete ich ihn, und mit hellen Tränen im Auge las ich es, welch herrliche erhabene Liebe Sie, teure Frau, mir schenken. Dieser Brief erwärmte uns durch und durch und erhellte uns unsern Einzugstag in unser Asyl zum strahlenden Sonnen-Festtag . . . das erste, was mir doch immer wieder nun einzig einfällt, ist der Wunsch, daß Sie uns doch endlich nun besuchen möchten!!! . . . Mit welcher Wehmut ich die Zeit her auf Sie blickte, welch innerer tiefer Kummer mich dabei nagte, muß mein Geheimnis bleiben. Immer hatte ich mir nur zu sagen, wie es möglich wäre, einmal in Ihre Nähe zu kommen; daß wir uns vor sieben Jahren eine sehr kurze Zeit und unter drückenden, jede Freiheit fesselnden Umständen sahen, seitdem aber nie wieder uns persönlich berühren konnten —, das mußte ich als mein schlimmstes Mißgeschick Ihnen gegenüber beklagen. Glauben Sie mir, es geschah aus einem tiefen Bedürfnisse, daß ich Sie so oft zu bewegen suchte, die Schweiz zu ihrem Aufenthalt zu wählen oder mindestens sie öfters zu besuchen; ich fühlte, daß dies notwendig sei, um unsere Freundschaft recht persönlich gründlich zu befestigen. Gerade Sie stehen mir doch eigentlich am nächsten von Ihrer Familie; denn nur Ihr Alter und die von Ihnen gewonnene Freiheit des Charakters kann es Ihnen ermöglichen, jene unbegrenzte Nachsicht gegen die heftigen Eigentümlichkeiten meiner Natur zu hegen, deren unsereins nun einmal bedarf, um seinerseits wieder die große Geduld und Ausdauer in der Berührung mit einer im Grunde ihm immer feindseligen, fremden und verletzenden Welt sich zu erhalten. Die hierzu nötige, große, umfassende Sympathie mit meiner ganzen Lage



Der Speisesaal im Schlosse Berg, in dem König Ludwig II. Wagner zu empfangen pflegte.
Aus „Kraft, Der Kreuzweg nach Bayreuth“.



Das Bayreuther Festspielhaus (Gesamtansicht).

ist gewiß der Grund Ihrer Liebe zu mir; nur aus ihr wird Ihre große, aufopfernde Treue und Liebe erklärlich. Durch sie würden Sie sicher auch die Kraft gewinnen, im persönlichen Verkehr mit mir, viele Unebenheiten meiner äußeren Art zu übersehen, um sich dagegen immer an dem zu halten, mit dem ich selbst auch im persönlichen Verkehr alle jene Unebenheiten auszugleichen imstande bin; und gerade Sie — das wollte ich eben sagen — würden so mich reiner erfassen, als Jüngere es können, die im persönlichen Wollen und Sichgeltendmachen selbst noch zu stark begriffen sind, um diese nötige wohltuende und befreiende Ausgleichung mir angedeihen zu lassen. Somit betrübte es mich immer sehr, gerade Ihnen immer so fern stehen, ja vielleicht — fremd bleiben zu müssen."

Leider verhallte auch diese eindringliche Mahnung ungehört, und die von Wagner so anschaulich vorhergesagten Nachwirkungen dieser immerwährenden Trennung begannen bald sich fühlbar zu machen. Das Gefühl innerer Zusammengehörigkeit lockerte sich unbemerkt immer mehr und das Bild der Freundin verblaßte von Jahr zu Jahr stärker. Der noch längere Zeit unterhaltene schriftliche Meinungsaustausch vermochte Wagner, was bei seinem ganzen Naturell verständlich ist, die persönliche Aussprache nicht zu ersetzen. Von Venedig aus verzichtete er endgültig auf die seit der Aussöhnung mit der Freundin ihm wieder zur Verfügung gestellte Jahresrente, die Briefe wurden immer seltener, um von 1859 an gänzlich zu verstummen. Man bewahrte sich gegenseitig ein liebevolles Gedenken, aber der innere Konnex war gelöst. In der Erinnerung so eng verknüpft, war man sich in der Gegenwart fremd geworden.



MINNA WAGNER, geb. PLANER
Wagners erste Gattin.

# Vom Leitmotiv.

### Von WALTER BRAUNFELS (München).

ZWAR nicht von Wagner erfunden, aber durch ihn zuerst als in hohem Maß formbildendes Material verwandt, ist das Leitmotiv für viele zum äußeren Kennzeichen Wagnerscher Musik geworden, und als Wegweiser für gedanklicher Krücken bedürfende Musikfreunde sind die Dichtungen der späteren Werke Wagners am Rande mit dem Hinweis auf zahllose, oft nur mit dem Aufwand größten Scharfsinns betitelter Motive versehen worden.

Diese Hinweise auf gedankliche Assoziationen, so dankenswert sie auch gedacht sein mögen, können das Wesentliche an der Verwendung des Leitmotivs niemals kennzeichnen. Das Leitmotiv Wagners ist kein musikalischer Gebrauchsartikel, geeignet angewandt zu werden, wo Wort oder äußere Situation eine Etikettierung als für zum Verständnis ersprießlich erscheinen lassen.

Wohl gibt der Meister selbst zu dieser irrigen Auffassung Veranlassung. Denn an den wenigen Stellen seiner Alterswerke, an denen der innere Strom zäher fließt, wird wohl einmal logisch analysierend motivisches Material verwandt und nicht einem natürlichen inneren musikalischen Flusse entsprechend. Eine derartige Verwendung kann bei Wagner zwar nicht verletzen, denn seine Motive geben die geistige Erfassung einer Person oder Situation, welche eben ein Wagner hatte, und geben sie aufs äußerste konzentriert, sind wie durch eine Linse zum Brennpunkt geführte und dort zum Bilde gesammelte Strahlen seelischer Beleuchtung. Daß diese Art der Verwendung aber nicht die wesentliche ist — ja von der wesentlichen sehr weit entfernt ist, dafür sind in den Werken Wagnerscher Epigonen Beispiele auf Schritt und Tritt zu finden.

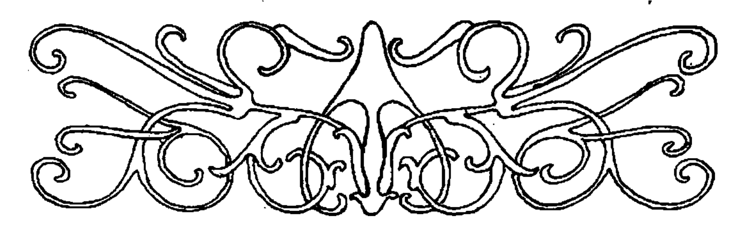


JULIE RITTER.
Aus „Kapp, Richard Wagner und die Frauen".
Verlag von Schuster & Löffler in Berlin.

Zu betonen ist zunächst, daß das Motiv in den seltensten Fällen absolut eindeutig erfunden ist. Der Standpunkt, von dem ein Motiv zuerst erschaut wurde, ist oft viel zu weit, als daß dieses nachher an Ding oder Wort eindeutig sich heften ließ. Die seelische Kurve läuft in der Musik einen viel bedeutungsvolleren Weg, als das Wort aufzudecken vermag; oft ist das Wort nur mehr eine Art Guckloch, hinzuweisen, wo die erst in der Musik eigentlich gegebene Darlegung grade hält. Unmöglich kann darum an das Wort, an den Gegenstand, ein Motiv sich heften. Oft auch ist das seelische Erleben von Welten, das der Formung eines Motivs vorausgeht, so umfassend, daß schließlich mehrere Motive demselben musikalisch-seelischem Erleben entspringen (und man hat daraus auch längst den Begriff der Motivfamilien gebildet).

Ein Beispiel nun statt vieler für die Vieldeutigkeit eines Motivs: Der Uebergang von der Erda-Szene zum Gespräch Siegfried-Wotan im letzten Akt „Siegfried". Das musikalische Material wird hier durch das Motiv des Waldvögleins gebildet. Für Siegfried ist das der Gedanke an das ihn geleitende Vöglein, das ihm plötzlich entschwebte; für Wotan ist es ganz die Freude am heiter heranschreitenden Siegfried. Aber außerdem ist es auch die Welt des aufdämmernden Morgens, ist erfüllt von der Sehnsucht des jungen Helden nach der flammenden Felsenhöhe. Dabei ist aber doch durch das Motiv ein inneres Band zwischen allen diesen seelischen Gesichtspunkten gegeben, eben jener Höhe des Standpunktes entsprechend, von dem aus es zuerst erschaut und so geformt wurde.

Das Wesentlichste aber bei seiner Verwendung durch Wagner ist nicht die zielbewußte Verwertung des Leitmotivs an sich, sondern die Art seiner beständigen Umbildung. Nicht welches Leitmotiv, sondern in welcher Form es auftritt, wird das eigentlich Bedeutungsvolle. Dies ist das ganz neue und auch das weiterführendste an Wagners Werk. Immerfort umgebildet, neu geschaut, wird das Motiv zum Träger nicht nur der ganzen Farbe, der Atmosphäre der Szene, sondern es ist geeignet, die fortwährenden Verschiebungen in den Seelen der Handelnden, ja selbst das Ineinandergreifen verschiedener Bewußtseinsschichten zu objektivieren. Hier liegt der Angelpunkt von Wagners Schaffen, hier die Möglichkeit seiner Nachfolge. Denn ein wie eminentes dramatisches Ausdrucksmittel ist uns nun durch ihn gefunden! Ein vollkommen neuer Aufbau des dramatischen Gebildes ist ermöglicht. Nun ist mit der harmonischen und rhythmischen Beleuchtung des Materials, mit der Art, wie es eingeleitet wird, und wie es sich dem Kommenden entgegenwendet, in der Weise, wie es anderem Material in einer Art von seelischem Kontrapunkt über- oder untergeordnet ist, das Mittel der dramatischen Kunst durch Wagner gegeben, nach dem sie von Anbeginn zu suchen schien, und das sie erst von falschen Konventionen befreit.



# Richard Wagner in Dresden.

**Erinnerungsblatt von Prof. Dr. WILH. ALTMANN (Berlin).**

EIN ganzer Abschnitt des bildlichen Teils unseres Wagner-Heftes behandelt die *Dresdner* Zeit des Meisters. Wir wollen deshalb als literarisch-historischen Beitrag die interessante und für Wagners Werden bedeutungsvolle Zeit in folgenden Zeilen zusammenfassend uns in die Erinnerung zurückrufen.

Als Richard Wagner erkannt hatte, daß er seinen ursprünglich für Paris bestimmten „Rienzi" dort doch nicht zur Aufführung bringen könnte, richtete er sein Augenmerk auf die Hauptstadt seines sächsischen Heimatlandes, auf Dresden, wo der Oper verhältnismäßig reiche Mittel zur Verfügung standen und wo eben an Stelle des alten unzweckmäßigen Hoftheaters ein neues prächtiges Opernhaus gebaut wurde. Bald nachdem er am 19. November 1840 den letzten Federstrich an der dickleibigen Partitur getan hatte, übersandte er sie nebst einem eigenhändig geschriebenen Textbuch dem Bureau des Dresdner Hoftheaters, mit dessen Vorsteher Hofrat Theodor Winkler er als Mitarbeiter der von diesem redigierten „Dresdner Abendzeitung" in guten Beziehungen stand. Am 1. Dezember wandte er sich dann noch direkt an den König Friedrich August II. von Sachsen, am 4. an den Generaldirektor des Dresdner Hoftheaters Freiherrn v. Lüttichau, aber es vergingen Monate, ohne daß er etwas über die Annahme seines Werks hörte: die Zensur nahm nämlich Anstoß an manchen antiklerikalen Stellen des Textes. Wagner, der dies privatim durch Hofrat Winkler erfahren hatte, zögerte keinen Moment, Abänderungsvorschläge zu machen. Auch die Eröffnung des neuen Opernhauses, die am 12. April 1841 erfolgte, mag die Annahme des „Rienzi" verzögert haben. Endlich erhielt Wagner am Anfang Juli das vom 29. Juni datierte Schreiben des Herrn v. Lüttichau, in dem dieser ihm mitteilte, daß „Rienzi" sobald tunlich, hoffentlich im Laufe des nächsten Winters, aufgeführt werden solle. Allein diese Hoffnung sollte sich nicht verwirklichen, da es dem Dresdner Intendanten wichtiger erschien, des dortigen Kapellmeisters *Reißiger* Oper „Adele de Foix", Halévys „Guitarrero" usw. aufzuführen. Alle Bemühungen Wagners, die schleunige Einstudierung seines Werks zu erreichen, waren vergeblich. Mit Recht schrieb er am 4. Januar 1842 an einen alten Freund seines Stiefvaters, den Kostümier des Dresdner Theaters, Ferdinand Heine: „Wenn Sie oder irgend jemand ganz genau wüßten, wie meine Lage, alle meine Pläne und Beschlüsse durch ein solches Verzögern vernichtet werden, so würde man Erbarmen haben. Sollte es wirklich so weit kommen, daß man meine Oper für dieses Winterhalbjahr noch ganz beiseite legen müßte, so wäre ich in der Tat untröstlich, und der- oder diejenige, die an dieser Verzögerung Schuld trüge, hätte eine große Verantwortung, vielleicht für unsäglich mir bereitete Leiden, auf sich gewälzt."



RICHARD WAGNER
Hofkapellmeister in Dresden. (Nach Kietz.)

Endlich konnte Wagner das lange Warten nicht mehr aushalten; er kehrte am 7. April Paris, wo er trotz musikalischer Fronarbeiten mit seiner Frau traurige Hungerjahre verlebt hatte, den Rücken und ging kühn entschlossen nach Dresden. Hier fand er ein sehr bescheidenes Unterkommen in der Töpfergasse No. 7, ging aber zunächst, während seine Frau bei ihren Verwandten zurückblieb, zu den Seinigen auf einige Tage nach Leipzig und reiste von hier aus nach Berlin, wo der Wechsel in der Generalintendantur der Königl. Schauspiele die Aufführung seines bereits angenommenen „Fliegenden Holländers" verzögern sollte. Ende April war er wieder in Dresden. Zu seinem großen Schmerz befand sich die ihm von seiner Magdeburger Tätigkeit her persönlich bekannte Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient, für die er die Rolle des Adriano bestimmt hatte, auf Gastspielreisen; auch der Darsteller des Rienzi, der stimmgewaltige Joseph Tichatschek, war im Begriff, gleichfalls auf Gastspiele zu gehen. Freudigste Aufnahme aber fand er bei dem für sein Werk begeisterten Chordirektor *Wilhelm Fischer*, der bis zu seinem Lebensende sein treuester Freund geblieben ist.

Da er erfuhr, daß die Proben nicht vor Juli beginnen könnten, ging er im Juni mit seiner Frau, die eine Badekur gebrauchen sollte, nach Teplitz, woselbst sein rastloser Geist die Dichtung des „Venusbergs", wie ursprünglich der „Tannhäuser" hieß, entwarf. Am 18. Juli reiste er wieder voller Ungeduld nach Dresden, um hier die Aufnahme der Proben zum „Rienzi" nachdrücklichst zu betreiben. Der recht bequeme Kapellmeister Reißiger überließ ihm gern die Klavierproben. Er fand ein vortreffliches Orchester von etwa 65 Künstlern vor, unter denen namentlich der Konzertmeister Karl Lipinsky und der Solocellist Dotzauer hochberühmt waren. Auch der Chor war recht gut, wenn er auch nur aus 44 Stimmen bestand, die freilich gelegentlich verstärkt wurden. In Tichatschek, der bald ihm aufs treueste ergeben wurde, fand er ein wirkliches Stimmwunder und einen hochmusikalischen Sänger, dessen schwache Seite aber der Ausdruck und das Spiel in hochdramatischen Momenten war. Er war voller Begeisterung für das Werk schon allein aus dem rein äußerlichen Grunde, daß er darin in kostbaren Kostümen und Rüstungen prunken konnte. Auch die Schröder-Devrient zeigte, trotzdem ihr der Adriano eigentlich eine zu kleine Rolle war, das lebhafteste Interesse für den „Rienzi", doch hatte sie mit dem rein musikalischen Teile ihrer Partie manche Schwierigkeit. Für die dritte Hauptrolle, die Irene, war die junge, talentvolle Henriette Wüst zur Stelle, die später übrigens den Adriano übernahm.

Wagner, der nach den anstrengenden Proben gern den Abend, freilich nur bei Kartoffeln und Hering, mit Wilhelm Fischer und Ferdinand Heine verlebte, hatte mittlerweile eine etwas anständigere Wohnung in dem Hause Waisenhausstraße No. 5 bezogen, wo sich auch bald das berühmt gewordene Hündchen Peps einstellte. Im allgemeinen fiel es ihm nicht leicht, sich in Dresden einzuleben. Das Wohlwollen Reißigers hatte er sich dadurch erworben, daß er für ihn die Operndichtung „Die hohe Braut" ausführte, doch komponierte sie Reißiger nicht, da ihn seine Wagner überhaupt nicht günstig gesinnte Frau mißtrauisch dagegen gemacht hatte.

Endlich fand am 20. Oktober die Uraufführung des „Rienzi", für den trotz seiner Länge das gesamte Personal sich allmählich begeistert hatte, statt und zwar unter Reißigers Leitung. Der erwartete große Erfolg wurde durch die ungewöhnliche Dauer der Aufführung, die sich von 6 Uhr bis gegen Mitternacht hinzog, nicht im mindesten in Frage gestellt. Mit einem Male war Wagner ein berühmter Mann. Seinem Wunsche größere Kürzungen vorzunehmen, widersetzte sich vor allem Tichatschek. Der in der Folge dreimal unternommene Versuch, das ganze Werk an zwei Abenden (Akt 1 und 2 „Rienzis Größe", Akt 3—5 „Rienzis Fall") zu geben, scheiterte daran, daß das Publikum nicht den doppelten Preis zahlen wollte, so sehr es sich sonst zu dem Werke drängte, wenn es verkürzt an einem Abend gegeben wurde.

Leider erfüllte sich Wagners Hoffnung, daß „Rienzi" sich bald die größeren Bühnen erobern würde, nicht; man scheute sich vor den großen Anforderungen des Werks und nahm in Wien und Prag aus religiösen Bedenken an dem Stoff Anstoß. Dagegen wünschte Herr v. Lüttichau nun sofort auch die Aufführung des „Fliegenden Holländers", die in Berlin noch immer hinausgeschoben wurde. Da Reißigers Kollege Francesco Morlachi gestorben war und ihm sehr bald auch der Musikdirektor Joseph Rastrelli im Tode nachfolgte, erwartete man in Dresden allgemein, daß Wagner dort Kapellmeister würde. Wohl übernahm er von der sechsten Aufführung an die Direktion des „Rienzi" (20. November) und auch die Einstudierung des „Fliegenden Holländers", allein so sehr es ihm nahe gelegt wurde, bewarb er sich doch nicht um den erledigten Kapellmeisterposten.

Die Hoffnungen, die er auf die Dresdner Aufführung des „Fliegenden Holländers" (2. Januar 1843) gesetzt hatte,

Uraufführung des „Rienzi“ im Königl. Hoftheater in Dresden. IV. Akt, letzte Szene.

gingen nicht in Erfüllung, weil Michael Wächter, dem er die Titelrolle geradezu hatte aufzwingen müssen, ihr tatsächlich nicht gewachsen war. Die Schröder-Devrient freilich wirkte als Senta vortrefflich, auch der Daland Karl Risses und der Erik des Tenoristen Reinhold, dessen aussichtsvolle Entwickelung ein früher Tod vereitelte, boten sehr Annehmbares. Aber auf jeden Fall hatte die Einstudierung des „Holländers“ für Wagner das Gute, daß Herr v. Lüttichau immer mehr in ihm den Mann sah, der geeignet war, ein Gegengewicht zu Reissigers Schlendrian zu bieten und der Dresdener Oper ihr durch Carl Maria v. Weber begründetes Ansehen wiederzugeben. Am 10. Januar 1843 dirigierte Wagner, der im November bereits wieder die Wohnung gewechselt und eine bequemere und bessere in der Marienstraße No. 9 gefunden hatte, Webers „Euryanthe“ als Probestück. Vom 1. Februar ab wurde er, gleichberechtigt mit Reißiger, als Königl. sächsischer Kapellmeister ohne das sonst übliche Probejahr mit einem Gehalt von 1500 Talern angestellt, weit mehr zur Freude seiner über die Hofuniform besonders stolze Frau als zu seiner eigenen, da er seinen unaustilgbaren Unabhängigkeitstrieb und die Schwierigkeiten seiner höfischen Stellung gar zu genau kannte.

Kaum war die Nachricht von seiner Anstellung bekannt geworden, als sich allenthalben Gläubiger von ihm, selbst noch aus seiner Magdeburger Zeit, meldeten. Die finanziellen Sorgen, die ihm sein bisheriges Leben schon so verbittert hatten, wurden durch ein Darlehen der Schröder-Devrient von 1000 Talern zwar zeitweilig gehoben, stellten sich aber bald noch im erhöhten Maße wieder ein, da er sich entschloß, die Klavierauszüge seines „Rienzi“ und „Holländers“, zu denen später auch die des „Tannhäuser“ und sogar dessen Partitur kamen, auf eigene Kosten herauszugeben und zu diesem Zweck, nachdem die Schröder-Devrient ein ihm versprochenes größeres Kapital schließlich doch nicht hergab, die Mittel auf alle mögliche Weise auftreiben mußte. Dazu kam, daß der erwartete Ertrag, den erst der Berliner Verleger Fürstner später ernten sollte, fast ganz ausblieb, weil sein Kommissionär, der Dresdner Musikalienhändler C. F. Meser, ein gänzlich unfähiger Geschäftsmann war und nicht einmal ordentlich Rechnung legte.

Auch das gesellige Leben, das Wagner führte oder vielmehr führen mußte, war nicht danach angetan, seine Finanzen zu bessern. Schon am 3. Dezember 1842 hatte er geklagt: „Was aber das Betäubendste ist, das sind die Einladungen. Vorher krähte kein Hahn nach mir, und nun kann ich mich nicht retten, besonders da meine Freunde behaupten, ich müsse überall hingehen.“ Und das wurde noch schlimmer. In der behaglichen Wohnung in der Ostra-Allee No. 6, die er im Herbst 1843 für den Mietspreis von 220 Talern bezog und erst im April 1847 mit der um 120 Taler billigeren in dem Marcolinischen Palais vertauschte, ging es oft recht gesellig her. Manchen Verkehr brachte ihm auch die zeitweise Uebernahme der Direktion der von Professor Dr. Löwe gegründeten Dresdner Liedertafel, für die er das „Liebesmahl der Apostel“ schuf; in ihr lernte er auch den jungen Arzt Dr. Anton Pusinelli kennen, der ihm Zeit seines Lebens ein treuer Freund und ärztlicher Berater namentlich seiner Frau blieb und ihm auch öfters in seinen finanziellen Nöten half. Sehr viel geistige Anregung fand er in dem Engelklub oder der Montagsgesellschaft, in dem außer Angehörigen des Hoftheaters namentlich die bildenden Künstler Dresdens, wie Rob. Reinick, Gottfried Semper, Ernst Rietschel, aber auch die Musiker Ferdinand Hiller und Robert Schumann verkehrten. Seine Neigung zu politisierender Betätigung wurde wesentlich bestärkt durch seinen innigen Verkehr mit dem ihn ungemein verehrenden Musikdirektor August Röckel, der ziemlich gleichzeitig mit ihm am Dresdner Hoftheater angestellt worden war.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei Wagners Tätigkeit an diesem Kunstinstitut. Das erste Werk, das er als Königl. Kapellmeister selbst einstudiert hatte, war Glucks „Armida“,



Wilhelmine Schröder-Devrient als Adriano.



Joseph Tichatschek als Rienzi.



Henriette Wüst als Irene.

1ste Vorstellung im vierten Abonnement.

**Königlich Sächsisches Hoftheater.**

Montag, den 2. Januar 1843.

Zum ersten Male:

# Der fliegende Holländer.

Romantische Oper in drei Akten, von Richard Wagner.

Personen:

| | |
|---|---|
| Daland, norwegischer Seefahrer. — — | Herr Risse. |
| Senta, seine Tochter. — — — | Mad. Schröder-Devrient. |
| Erik, ein Jäger. — — — — | Herr Reinhold |
| Mary, Haushälterin Dalands. — — — | Mad. Wächter. |
| Der Steuermann Dalands — — | Herr Bielczizky. |
| Der Holländer. — — — — | Herr Wächter. |

Matrosen des Norwegers. Die Mannschaft des fliegenden Holländers. Mädchen.

Scene: Die norwegische Küste.

Textbücher sind an der Casse das Exemplar für 2½ Neugroschen zu haben.

Krank: Herr Dettmer.

**Einlaß-Preise:**

| | Thlr. | Ngr. |
|---|---|---|
| Ein Billet in die Logen des ersten Ranges und das Amphitheater . . | 1 | — |
| " " " " Fremdenlogen des zweiten Ranges Nr. 1. 14. und 29. | 1 | — |
| " " " " übrigen Logen des zweiten Ranges . . . . . . . . | — | 20 |
| " " " " Sperr-Sitze der Mittel- u. Seiten-Gallerie des dritten Ranges | — | 12½ |
| " " " " Mittel- und Seiten-Logen des dritten Ranges . . . . | — | 10 |
| " " " " Sperr-Sitze der Gallerie des vierten Ranges . . . . | — | 8 |
| " " " " Mittel-Gallerie des vierten Ranges . . . . . | — | 7½ |
| " " " " Seiten-Gallerie-Logen daselbst . . . . . . . . | — | 5 |
| " " " " Sperr-Sitze im Cercle. . . . . . . . . . . | — | 20 |
| " " " " Parterre-Logen . . . . . . . . . . . . . | — | 15 |
| " " " das Parterre . . . . . . . . . . . . . . . | — | 10 |

Die Billets sind nur am Tage der Vorstellung gültig, und zurückgebrachte Billets werden nur bis Mittag 12 Uhr an demselben Tage angenommen.

Der Verkauf der Billets gegen sofortige baare Bezahlung findet in der, in dem untern Theile des Rundbaues befindlichen Expedition, auf der rechten Seite, nach der Elbe zu, früh von 9 Uhr bis Mittags 12 Uhr, und Nachmittags von 3 bis 4 Uhr statt.

Alle zur heutigen Vorstellung bestellte und zugesagte Billets sind Vormittags von 9 Uhr bis längstens 11 Uhr abzuholen, außerdem darüber anders verfüget wird.

**Der freie Einlaß beschränkt sich bei der heutigen Vorstellung blos auf die zum Hofstaate gehörigen Personen und die Mitglieder des Königl. Hoftheaters.**

**Einlaß um 5 Uhr. Anfang um 6 Uhr.**
**Ende gegen 9 Uhr.**

Theaterzettel zur Uraufführung des „Fliegenden Holländer“.



Uraufführung des „Fliegenden Holländer“ im Kgl. Hoftheater in Dresden. Schlußszene.

mit der er einen großen Erfolg erzielte. Auch die Weberschen Werke dirigierte er zur größten Zufriedenheit vor allem von dessen Witwe, mit der er in freundschaftlichem Verkehr stand; dieser steigerte sich noch, als er an der Ueberführung der Asche Webers von London nach Dresden wesentlichen Anteil nahm. Dagegen wurde er als Mozart-Dirigent namentlich wegen der von ihm gewählten schnellen Zeitmaße von der wahrscheinlich von Reißiger beeinflußten Kritik heftig angegriffen. Sehr viel Sorgfalt verwandte er auch auf Marschners „Hans Heiling“. Unter den Opern, die er dirigierte, befanden sich auch Donizettis „Lucretia Borgia“, Weigls „Schweizerfamilie“ und Peter Winters „Unterbrochenes Opferfest“. Sehr unangenehm war es ihm, daß er häufig ohne Proben Opern, die Reißiger einstudiert hatte, dirigieren mußte, nicht minder, daß wegen der häufigen Beurlaubungen von Sängern unvorhergesehene Verschiebungen des Spielplans sich störend geltend machten. Von Jahr zu Jahr wurde ihm seine Tätigkeit am Theater mehr und mehr verleidet, zumal er erleben mußte, daß sein Vorgesetzter, Herr v. Lüttichau, seinen mancherlei Reformbestrebungen gegenüber ziemlich ablehnend sich verhielt. Ein Lichtpunkt seiner Dresdner Wirksamkeit war die Einstudierung seines „Tannhäuser“, dessen Komposition er im November 1843 begonnen hatte. Doch erzielte die Erstaufführung am 19. Oktober 1845 keinen nachhaltigen Erfolg, da Tichatschek in den hochdramatischen Momenten völlig versagte und auch Frau Schröder-Devrient mit der Rolle der Venus nichts Rechtes anfangen konnte. Die trefflichen Leistungen der Nichte des Tonsetzers Johanna Wagner als Elisabeth und Anton Mitterwurzers als Wolfram wirkten freilich einigermaßen als Kompensierung, so daß das Werk sich doch allmählich immer mehr im Spielplan behauptete. Recht viel Freude hatte Wagner auch an der gelegentlichen Leitung der Palmsonntagskonzerte der Königl. Kapelle; im Jahre 1846 glückte ihm, nachdem er manchen Widerstand auch seitens der Kapellmitglieder hatte überwinden müssen, die glänzende Rehabilitierung der *Beethoven*schen „Neunten Symphonie“ beim Dresdner Publikum; zweimal durfte er dann noch dieses Werk, zu dem er das später so berühmt gewordene Programm mit Anlehnung an Goethes „Faust“ entworfen hatte, zum Siege führen. Einen großen Erfolg bedeutete auch seine Bearbeitung von *Glucks* schon damals als langweilig verschrieener „Iphigenie in



Wilhelmine Schröder-Devrient als Senta.



Michael Wächter als fliegender Holländer.



Hugo Reinhold als Erik.




Figurinen für die Uraufführung des „Tannhäuser“ in Dresden (1845). Entworfen von Ferdinand Heine.
Aus dem „Richard Wagner-Museum“ in Eisenach.

Aulis“ am 22. Februar 1847. Daß diese Bearbeitung auch heute nur selten in Szene geht, liegt wohl zum Teil daran, daß die Partitur noch immer nicht gedruckt ist. Wenn für diese Wagnersche Bearbeitung erst keine Tantiemen mehr gezahlt zu werden brauchen, werden die Theaterdirektoren gewiß öfters zu ihr greifen.

Mittlerweile hatte Wagner, der sich immer mehr ins Studium des deutschen Altertums versenkt hatte, am 17. November 1846 die Dichtung seines „Lohengrin“ vollendet, für dessen ersten Akt ihm die Kenntnis der Grimmschen Weistümer sehr lehrreich gewesen war; auch die Komposition schritt rüstig fort. Natürlich hatte er für die Hauptrollen an seine treue Dresdner Künstlerschar gedacht und demgemäß auf sie Rücksicht genommen. Die Titelrolle war für Tichatschek, der Telramund für Mitterwurzer, die Elsa für Johanna Wagner, die Ortrud, da auf die Schröder-Devrient nicht mehr zu rechnen war, für Frau Kriete — so hieß jetzt seine erste Irene — bestimmt. Aber für ihn, der bereits die Dichtung „Siegfrieds Tod“ in Angriff genommen hatte, war es wohl die größte Enttäuschung, daß Lüttichau die Aufführung des „Lohengrin“ (in dessen Männerchören der ehemalige Dirigent der Dresdner Liedertafel sich doch wohl etwas in Erinnerung bringt) an der Dresdner Hofoper ablehnte.

Das Verhältnis Wagners zu seinem Vorgesetzten, dessen Gemahlin übrigens das vollste Verständnis für seine künstlerische Persönlichkeit besaß und ihn auch bestimmt hatte, den u. a. von seinem Freunde Dr. Franck angefeindeten Schluß der „Lohengrin“-Dichtung unverändert zu lassen, hatte sich leider immer mehr verschlechtert; es wäre auch völlig unhaltbar geworden, wenn Wagner an den freiheitlichen Bestrebungen in einer Weise nicht teilgenommen hätte, die mit der Stellung eines Königl. Hofkapellmeisters doch sich nicht recht vertrug. Mit der Flucht Wagners fand seine Dresdner Tätigkeit, über die er selbst in offenster und auch anziehendster Weise in seiner großen Selbstbiographie („Mein Leben“) sich geäußert hat, ein Ende. Rufen wir uns die Haupteinzelheiten der Vorgänge des Dresdner Aufstandes und Wagners Anteil daran noch kurz ins Gedächtnis zurück:

Durch seinen Freund und Kollegen August Röckel war Wagner veranlaßt worden, sich der demokratischen Partei, dem sogen. Vaterlandsverein, anzuschließen; von einer politischen Revolution erhoffte er nämlich Förderung seiner künstlerischen Bestrebungen, die in dem monarchischen Staate ja wenig Anerkennung gefunden hatten. Um seine eigenen politischen Anschauungen darzulegen, ergriff er die Feder und veröffentlichte, freilich ohne seinen Namen zu nennen, am 14. Juni 1848 im „Dresdner Anzeiger“ den bemerkenswerten Artikel „Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtume gegenüber?“; tags darauf bekannte er sich aber zu der Verfasserschaft, indem er diesen Artikel im Vaterlandsverein vorlas, jedoch ohne dort Verständnis für seine Ansichten zu finden. In der nächsten Zeit zog er sich zwar von dem Vaterlandsverein sehr zurück, disputierte aber mit Röckel und dann zu Beginn des Jahres 1849 mit dem von diesem gastfrei aufgenommenen russischen Revolutionär Bakunin viel über politische Fragen. Als am 1. Mai Graf Beust die sächsischen Kammern auflöste, mußte Röckel, den nur seine Stellung als Abgeordneter bisher vor der Verhaftung geschützt hatte, aus Dresden fliehen. Im Interesse von dessen notleidender Familie fühlte sich Wagner veranlaßt, das von ihm bisher herausgegebene Volksblatt weiter zu redigieren. Als es am 3. Mai in Dresden, um die Anerkennung der deutschen Reichsverfassung durchzusetzen, zur Revolution kam, wohnte Wagner sogar einer Sitzung des Vorstands des Vaterlandsvereins, freilich nur als Hospitant, bei. An den Barrikadenkämpfen hat er sich aber ebenso wenig beteiligt, wie die Sturmglocke zum Kampfe gezogen, was oft behauptet worden ist. Dagegen sah er, wie er selbst sagt, „durch das Unerhörte des Schauspiels angezogen“, den Kämpfen in der Nähe zu. Er ließ freilich, als bekannt wurde, daß preußische Truppen zur Unterdrückung der Revolution heranzögen, von dem Drucker des Röckelschen Volksblatts Plakate drucken, die zur Verteilung an das sächsische Militär bestimmt waren und nur die Worte enthielten: „Seid ihr mit uns gegen die fremden Truppen?“ Am 5. wurde in Dresden eine provisorische Regierung von den Aufständischen gebildet, zu der auch der wiedergekehrte Röckel gehörte. Um den Kämpfen, an denen bereits die Preußen teilnahmen, zusehen zu können, blieb Wagner am 6. und 7. Mai auf dem Turme der Kreuzkirche. Von hier aus sah er auch das alte seinerzeit nur provisorisch errichtete Opernhaus, wo er vor wenigen Wochen noch die „Neunte“ Symphonie dirigiert hatte, in



WILHELMINE SCHRÖDER-DEVRIENT (1840).

Flammen aufgehen. Am 8. entschloß er sich, seine Frau zu ihrer besseren Sicherheit zu Verwandten nach Chemnitz zu bringen, ließ sich aber nicht abhalten, am 9. wieder nach Dresden zurückzukehren, um nochmal als Zuschauer den dortigen Ereignissen beizuwohnen. Zu seinem Erschrecken erfuhr er, daß die provisorische Regierung bereits hatte flüchten müssen und den Weg nach Chemnitz genommen habe. Auch er begab sich wieder dahin zurück, mußte aber hier hören, daß die provisorische Regierung gefangen sei, und daß seines Bleibens ohne Gefahr in Chemnitz auch nicht sei, da man ihn in Gesellschaft der Hauptrevolutionäre wiederholt gesehen hätte. Sein Schwager, der Schauspieler Wolfram, der damals als Schutzmann fungierte, brachte ihn heimlich zu Wagen nach Altenburg. Von hier setzte er seine Reise nach Weimar fort, wohin er, um einer Aufführung des „Tannhäuser" beiwohnen zu können, sogar schon vor Wochen amtlichen Urlaub erhalten hatte. Nach drei Tagen aber erfuhr er, daß er steckbrieflich verfolgt werde, und entschloß sich daher zur schleunigen Flucht nach der Schweiz, wo er auch glücklich anlangte.

Leider verwehrte ihm seine Verurteilung in absentia für lange Jahre die Rückkehr nach ganz Deutschland. Um sie zu erreichen, schrieb er am 9. Februar 1859 (also einige Monate vor der ersten Dresdner Aufführung des „Lohengrin") einen langen Brief an seinen früheren Vorgesetzten, den niemand ohne Rührung lesen wird. Lüttichau aber konnte, wie die Verhältnisse einmal lagen, nur antworten, daß es nicht in seiner Stellung liege, auf Wagners Begnadigung einwirken zu können, zumal da dieser es ablehne, sich dem einmal festgestellten Prinzip einer Stellung vor Gericht zu unterwerfen, und verwies ihn auf ein direktes Gesuch an den König. Als Wagner endlich 1862 nach Sachsen wieder kommen durfte, weilte Herr v. Lüttichau nicht mehr unter den Lebenden.

Dresden, wo am 21. Januar 1869 seine „Meistersinger von Nürnberg" bereits aufgeführt worden waren, hat der Meister, der diese Stadt gelegentlich als „das Grab seiner Kunst" bezeichnet hat, erst am 12. Januar 1873 wieder betreten; am nächsten Tage wohnte er einer Aufführung seines „Rienzi" wenigstens teilweise bei, am Abend darauf wurde er auf einem Bankett, an dem er alte Freunde noch in großer Zahl begrüßen konnte, in herzlichster Weise gefeiert. Wie hatten sich die Zeiten geändert!

---

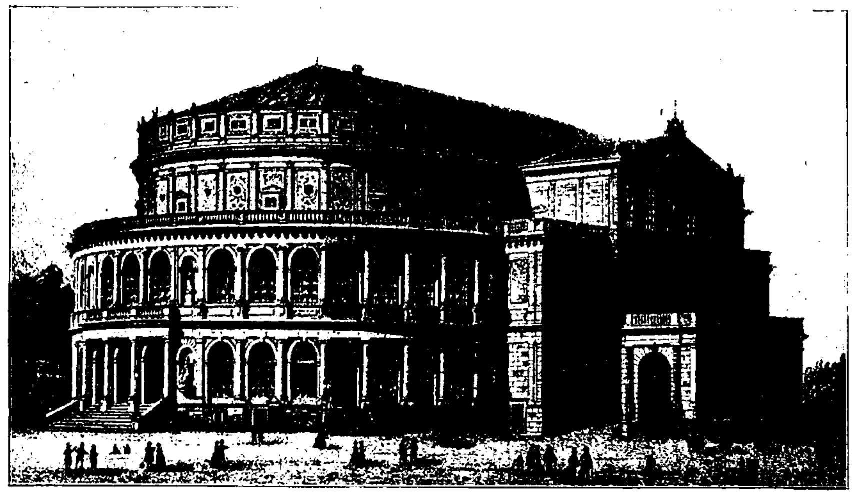
# Das Weib im Kunstwerk Rich. Wagners.

Von WILLI GLOECKNER (München).

IN Wort und Ton haben die Meister des deutschen Dramas von alters her das Weib idealisiert. Es ist ein geradezu typischer Zug des deutschen Dichters, daß er immer wieder seinen Frauengestalten Zartestes, Intimstes von den Regungen der eigenen Psyche und ihrer Sehnsucht zuerteilt. Diese Tatsache geht fast stets Hand in Hand mit einer tiefgreifenden Beseelung der gesamten Natur. Indem er sich in diese einfühlt, versteht und durchdringt er sie bereits nach dem Ideal des eigenen Gemütes. Zu ihrer menschlichen Personifizierung wählt er sich aber deshalb das Weib, weil es in einem noch ursprünglicheren Verhältnisse zu der Natur steht als der Mann, weil es ihr noch näher steht, wie Goethe sagt, und, um mit Richard Wagners Worten zu sprechen, als Mensch geboren wird. Natur und Weib gemahnen somit in Dichters Landen an die Ergänzungen, die man gewinnt, wenn man einen Gegenstand von verschiedenen Seiten betrachtet. In die Umwelt eines Dramas, sein Milieu, versetzt, erscheint die Heldin häufig wie die halb unterbewußt, traumhaft gebliebene Verkörperung seiner Essenz, nicht nur, weil die Handlung sich meist um das Thema des Weibes und der Liebe dreht, sondern auch, weil sie von ihm eine eigentümliche Beleuchtung erfährt. Die Eigenschaften, die er seinen Helden beilegt, Größe der Gesinnung, Mut, edle Menschlichkeit, läßt der Dichter darum gerne durch ihre Liebe zum Weibe reifen, und er verlegt die Triebkraft, die den Anstoß dazu gibt, in die Sehnsucht der Minne, die dem Mann heroisch-sthenische, dem Weib schmelzende Affekte eingibt. Diesen Entwicklungsgedanken hat Wagner in den Mittelpunkt der Weltanschauung gerückt, über die er sich in seinen Kunstwerken ausspricht. Die Einheitlichkeit seines rein-menschlichen Ideals zeigt sich in seiner Einheit mit dem Ewig-Natürlichen. In der „seligen Welt ohne Lieblosigkeit" sind alle Leiden der wirklichen, ihr Egoismus und ihre kleinliche Selbstsucht, von dem Atem der Liebe durchdrungen und erlöst worden. Den Weg zu diesem Ziele weisen Mann und Weib mit ihrer Liebe: „Wie in ihr materiell der selbstige Lebensstoff sich seiner entäußert, so geht in ihr auch der sittliche Prozeß der Entäußerung des Egoismus vor, und die vollendete Entäußerung desselben ist der Tod, das Aufgeben des Leibes, der eigentlichen Heimat des Egoismus, des letzten Hindernisses meines Aufgehens in die Allgemeinheit", so heißt es bereits in dem dramatischen Entwurf „Jesus von Nazareth" (1848). Der gleichen Anschauung begegnen wir zwei Jahre später im „Kunstwerk der Zukunft" und 1859 in dem unvollendet gebliebenen Brief an Schopenhauer, den der Leser im zwölften Band der Volksausgabe der „gesammelten Schriften" findet. Die begriffliche Fassung des Gedankens hat hier wie auch später noch gewechselt, entsprechend den Wandlungen, die Wagner in seinem Denken durchgemacht hat. Die befruchtende Idee selbst bleibt immer die gleiche, wie die Wurzelkraft, der immer reichere organische Gebilde entsprießen. Darum ist es auch im Grunde gleich, zu welchem Ziel sie das einzelne Drama führt, ob in das Nirwana eines Allvergessens, oder auf die Pfade des tätigen Lebens. Der Held strebt der Verwirklichung des Ideales zu, entweder als Kämpfer oder als Dulder, das Weib trägt es dementsprechend in sich, in seiner erweckten oder noch unerweckten Sehnsucht. Sie ist das Gemeinsame, das Wagners Frauengestalten bei aller



Tichatschek als Tannhäuser (1845).



Das alte Dresdner Kgl. Opernhaus, in dem Wagner von 1843–49 als Kapellmeister wirkte.

Gegensätzlichkeit ihrer individuellen Charakteristik eint. Der Held gibt sich in seinem Handeln kund, sein Leben ist ein beständiger Wechsel, ein beständiges Werden. Der Charakter des Weibes ruht dagegen in seinem Sein und braucht dieses nur zu entfalten.

Am einfachsten und ursprünglichsten zeigt dies S e n t a. Ihre Tat ist notwendige Offenbarung ihres Wesens, ihrer starken, instinktiven Natur. Sie gibt es ihr ein, den „Holländer", den ewig irrenden, suchenden Menschengeist, durch ihre umfassende Liebe zu erretten und ihm die Deutung seines Rätsels zu geben. Sobald sie dies erkannt, folgt sie geraden Weges ihrer Mission, wenn diese die furchtlose Maid auch zum Tod führt. Denn dem Genie, einem „Parsifal" gleich, kennt sie nichts, was sie von der Erfüllung des eigenen Wesens abhalten könnte. Dem Genie gleich ist ihr Charakter mit wenigen Strichen gezeichnet, sowohl dichterisch wie musikalisch. Hier ergibt er sich aus der Ballade, der Welt, die Senta erweckt hat. Ihren schicksalsschweren, gepanzerten Klängen antwortet jedesmal nach der Spannung der Fermate die milde Linie der Erlösungsmelodie. Sie steht im schärfsten Gegensatz zu dem starren, gleichsam unbeseelten, Quarten- und Quintenaufstieg, in dem das Hauptmotiv des Ganzen, das Schicksalsmotiv des fliegenden Holländers, trotzt. Gegenüber dem Hauptsatz der Ballade, ihren scharf kadenzierenden Mollakkorden, zeigt Sentas Melodie die sichere Ruhe der einfachsten Durkadenz auch in ihrer Stimmführung. Die Zwiegesänge mit Erik sind alledem, vielleicht mit Absicht, sehr ferne gerückt und haben mit der Eigenart des Werkes verhältnismäßig am wenigsten zu tun.

Zumal in das Reich der komplizierteren Tragik führt erst der „*Tannhäuser*". Die reale Welt ist hier weiter ausgebaut, mit ihr die ethischen Verhältnisse von gut und böse, über denen die Liebe freilich erhaben ist, in denen sich aber Venusreich- und Wartburgmoral menschlich-allzumenschlich befehden. Den Zwiespalt, der hier aufklafft und in den Tannhäuser selbst hineinversetzt ist, ihn erlebt *Elisabeth* erst an dem Tage, der ihr schönster zu werden versprach. Die Vernichtung ihres Glückes und ihrer Hoffnung muß in ihrer jungen Liebe die Richtung erwecken, die sie selbst schließlich zum Tode führt. Entsagend klagt sie sich in ihrem Gebet der irdischen Regungen an und fleht um Entsündigung. Denn engelrein möchte sie, des Heiles Mittlerin, der Gnaden reichste Huld vom Himmel für den Geliebten erwirken können. Aus den Situationen ergibt es sich, wie sie vom Kind zum Weib und zur Heiligen reift. Für die musikalische Entwicklung wird dies wichtig, da vom „Tannhäuser" an alles Motivische, das sich auf Personen bezieht, immer mehr mit der Situationscharakteristik verbunden wird. Für Elisabeth ist eine Melodik breiter Lyrismen bezeichnend. Zunächst wird in den ersten Szenen der diatonische Charakter gewahrt, die Chromatik tritt mit der Steigerung der dramatischen Akzente auf bis zum Höhepunkt im zweiten Finale, das die große Entscheidung in Elisabeths Wesen bringt, und in dem ihr Bittgesang („ich fleh für ihn") zum Träger der weiteren musikalischen Durchführung wird. Die Vereinigung von modulatorischer Chromatik und kindlich linearer Melodie zeigt das Gebet. — Die Figur der *Venus* darf selbstverständlich nur nach der Fassung beurteilt werden, die sie in der endgültigen, maßgebenden Ausgabe letzter Hand, der Pariser Bearbeitung von 1860, erhalten hat. Das Interesse, das sie einflößt, liegt hier in ihrer Entwicklung vom Prinzipiellen zum Menschlichen und vornehmlich in der Musik. Ihre Partie gibt das glänzendste Beispiel dafür, daß Wagners Gestalten sich gegenseitig ergänzen, und es zeigt das stetige Vorwärtsschreiten in der

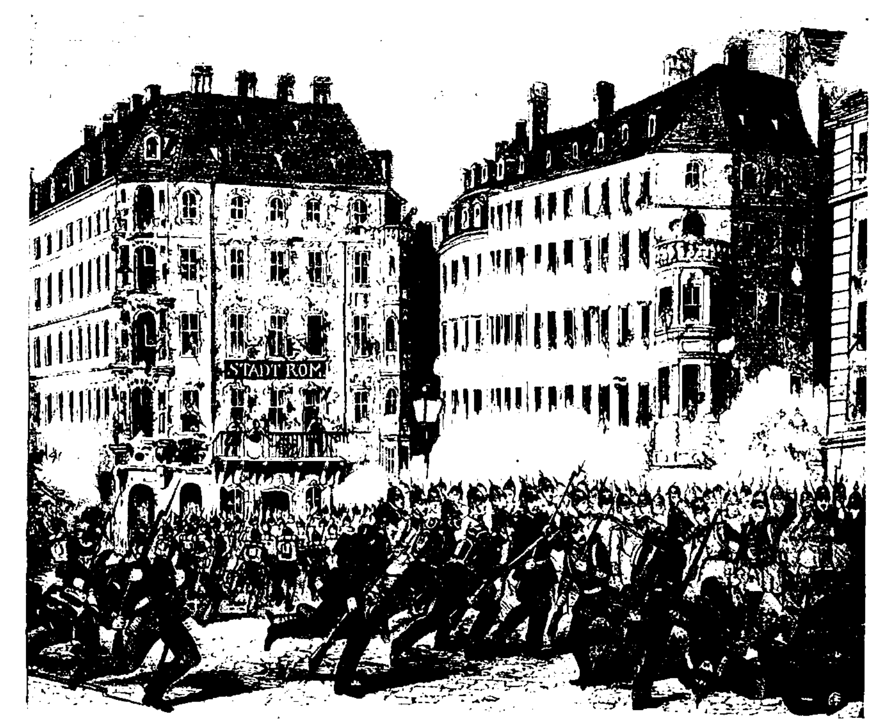


Die provisorische Regierung im Rathause zu Dresden.

Versinnlichung und Vergeistigung des Ausdrucks. Es ist kein Zufall — wenn es auch sicher nicht etwa beabsichtigt war —, daß bei den Worten „daß du der Liebe Göttin selber dir gewannest" (Kl.-A. S. 38) bereits das Thema der Heldenliebe aus dem Vorspiel der „Götterdämmerung" anklingt. Ebenso ist die Bedeutung der Tristan-Klänge in den späteren Venusbergszenen nicht einfach mit dem Hinblick auf den sogen. Stilunterschied abzutun. Wagner sagt allerdings, erst nachdem er die Verklärung der Isolde geschrieben, habe er die Fähigkeit erlangt, die Venus so auszugestalten, wie er es wirklich getan. Er meint damit aber sicher nicht bloß den Fortschritt der Technik, sondern den der Anschauung. Nicht nur der Stil der Venuswelt, sondern auch die Empfindung, die aus ihm spricht, ist der Tristans viel näher gerückt. Darum ist und bleibt es sehr oberflächlich, wenn man die Venus der dramatischen Gegenüberstellung zu Liebe als den absoluten Gegensatz zu der Elisabeth bezeichnet. Derselbe ruht nur in der Tiefe des Psychischen: Wo Venus der Welt flucht, opfert sich ihr Elisabeth und vor dieser Tat muß der Venus Macht weichen.

Den wirklichen Gegensatz zu der weiblichen Lichtgestalt hat Wagner nur einmal gegeben und zwar in *Ortrud*, dem dämonisch-finsteren, dem „fürchterlichen Weib", wie es *Lohengrin* nennt, dem Weib, das „die Liebe nicht kennt" und das sich darum an der Seite des Mannes findet, dessen Lebensziel nur vom Ehrgeiz bestimmt wird. *Elsa* und Lohengrin stehen diesem Paare gegenüber wie der Tag der Nacht. Die Musik, die sie beleuchtet, hat das ganze Drama bereits durchdrungen, ihm sein Grundkolorit gegeben. Darum umschließt sie alle seine Potenzen und zieht alles Bedeutungsvolle an sich, mit Ausnahme jenes Wesens-

Die Ruinen des großen Opernhauses und des Zwingers in Dresden.

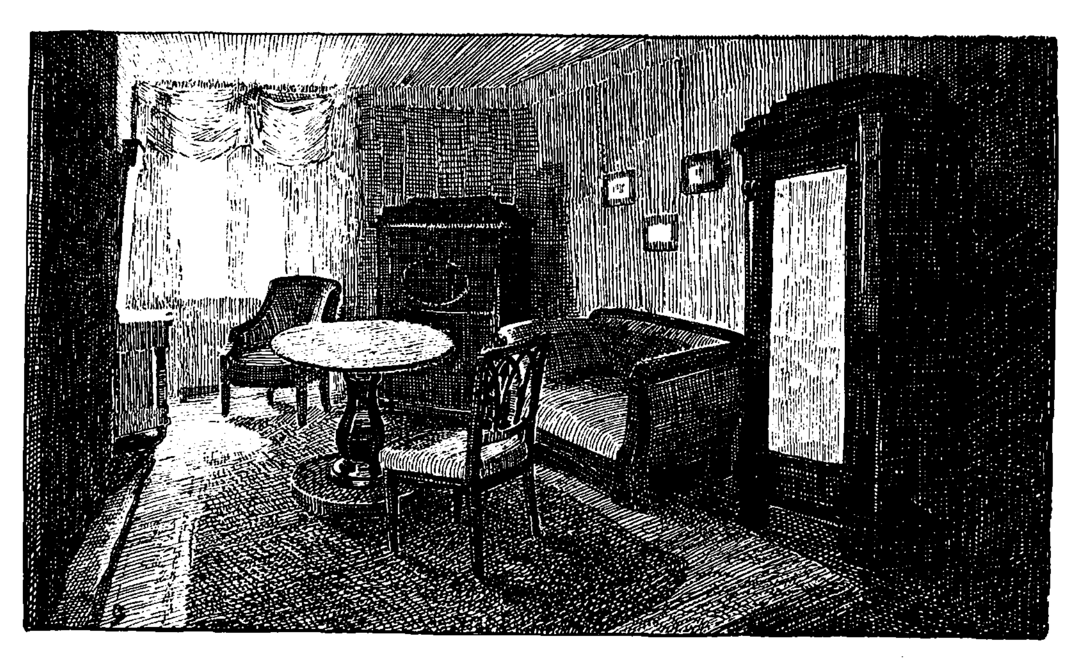



Die Erstürmung der „Stadt Rom" und der Sturm auf die Barrikade an der großen Frauengasse zu Dresden.

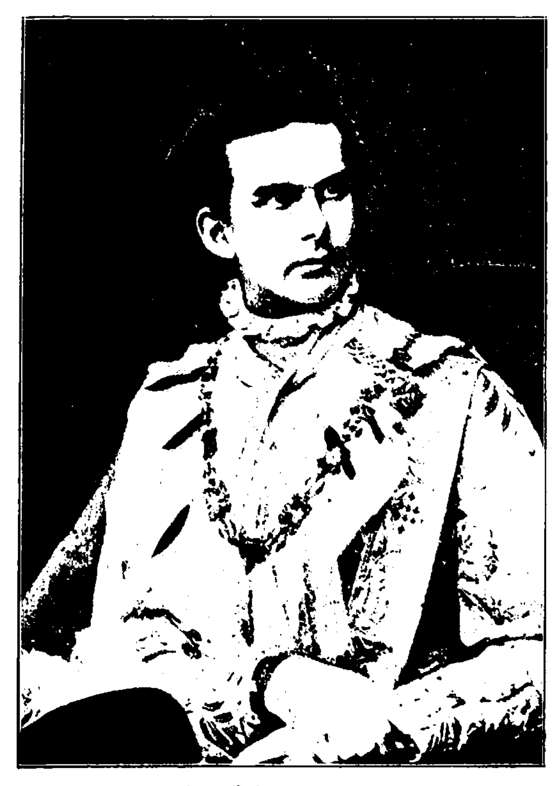
gegensatzes, der sich schon in der Instrumentation geltend macht. Im Drama selbst gibt es nichts Aeußeres mehr, das zu Gefahr und Verderben führen könnte, auch Ortruds Ränke haben sich am Schluß des zweiten Aktes als machtlos erwiesen. Die Liebe, die „über alles Zweifels Macht erhaben ist", fällt ihrer eigenen Tragik zum Opfer. Nicht ihre Schwäche, gerade ihre Vollnatur ist es, die Elsa zu der verbotenen Frage drängt. Der Zwang der Sehnsucht treibt sie, der wissend begreifen möchte, was er fühlend versteht. Doch „s p r i c h t die Seele, ach, so spricht die S e e l e nicht mehr", so heischt es das harte Gesetz des Uebersinnlichen, dem der Gralsritter unterstellt ist und das die Liebe nur mit dem Glauben vereint.

Vom Sang des sinnigsten musikalischen Odems durchweht, gemahnt die ätherisch-minneselige Elsa am meisten an die spätere *Sieglinde*. Keine zweite Frauenfigur Wagners ist im gleichen Maße und in gleich rührender Einfachheit von dem poetischen Schimmer voll erblühter Weiblichkeit umflossen wie Siegmunds Schwester und Braut. Mit voller Absicht hat darum ihr Schöpfer ihrem letzten Abgang von der Bühne jene ekstatische Melodie beigegeben, die am Schluß der „Götterdämmerung" das Walhallmotiv umschlingt und nach dem Untergang der ganzen Göttermacht in verklärtem Silberglanz auf eine neue Welt, ein neues Leben, hindeutet. Naturlyrik und Liebeslyrik sind im „Ring" durchweg verschwistert. Die Geister der Erde, des Wassers und der Luft, *Erda* und die *Nornen*, die *Rheintöchter* und die *Göttinnen* sind ihrer Einheit entstiegen, wenn auch *Fricka*, und ihr allein, die aktiv-dramatische Bedeutung in der „Walküre" zufällt und die Gruppe ihrer ehernen Themen hier so überlebensgroß einherschreitet wie das Gebot der Konvention, das sie vertritt. Man hat schon öfters bemerkt, daß Wagner musikalisch seine elementarsten und überwältigendsten Wirkungen mit seinen Naturschilderungen erreiche. Im „Ring" kommt nach dem „Rheingold" in den drei letzten Teilen der Tetralogie vornehmlich die Schilderung der inneren Natur zu ihrem Recht. Sieglindens Liebesleben steht dabei im innigsten Zusammenhang mit den Stimmungen Siegfrieds in den ersten Akten, besonders mit dem Waldweben. Diese Sensibilität der Empfindung teilen die musikalischen Partien, die sich auf Sieglinde beziehen, mit denen der *Gutrune* in der „Götterdämmerung". Der musikalische Zauber, der von ihr ausgeht, liegt freilich weniger in der figurativen Polyphonie der früheren Teile. Das harmonisch-rhythmische, vor allem aber das klangliche Element tritt hier noch bedeutender hervor. Die Aesthetik der Intervalle fände im „Ring", seinen Motiventwicklungen und Kombinationen kaum geringere Ausbeute als die musikalische Hermeneutik, die Deutung der Motive. Um nur ein Beispiel anzuführen, beachte man die Ausdrucksfähigkeit, die die kleine und große Septime von der Entstehungszeit des „Rienzi" bis zu der „Götterdämmerung" im jeweilig klanglich-rhythmischen Zusammenhang gewonnen hat, und wie sie hier der verführerischen Erscheinung der Gutrune, ich möchte sagen, augenfällig angepaßt ist. Ist es der Musik vornehmlich zu danken, daß Gutrunes Weibtum im Schlußteil des „Ringes" sich wahrt, so bleibt im „Gedichte alles dessen, was er fühlte und dachte", *Brünnhilde* doch die vollendetste Vertreterin von Wagners Ideal. Sie ist es auch, die sich zur vollsten Aktivität entfaltet. Wunschmaid, Elementargeist, ist sie fast nur ganz am Anfang, in ihrem brünstigen Schlachtruf, mit dem sie Streitvater grüßt. Schon während des folgenden Gespräches mit Wotan dämmert das Eigenbewußtsein in ihr auf, das sie seinem Befehl zunächst in Worten trotzen läßt. Von dem Moment an, in dem sie angesichts des todverfallenen Siegmund ihre Mission erkennt bis zu dem, der das letzte, die Rückgabe des Ringes, vollbringt, liegt mehr als die kurze Spanne Zeit zwischen dem Entschluß und der Tat einer Senta, es liegt mehr als e i n Leben dazwischen. Diesem Reichtum gegenüber wird Brünnhilde fast ein symbolisches Wesen, das Symbol für das Ewig-Weibliche, das immer selig der Liebe Macht folgt, zum vollen Menschenweib wird, wo es in seiner ganzen Majestät erweckt wird und mit seinem Opfertod schließlich der Menschheit Schuld tilgt, alle müßigen Fragen nach Recht und Unrecht auslöscht. Erst nachdem sie dieses volle Menschenweib geworden, völlig der Götter Nebel enttaucht, empfängt Brünnhilde vom Schluß des „Siegfried" an selbständig thematische Motive, von denen das schönste jenen charakteristischen Doppelschlag besonders hervorhebt, der in Wagners lyrischen Bildungen oft vorkommt. Gleichzeitig erreicht die musikalische Situationscharakteristik hier, in den neben dem „Tristan" und den „Meistersingern" musikreichsten Partituren, ihren Höhepunkt, und Brünnhilde tritt sozusagen mit allen schöpferischen Potenzen und musikalischen Gebilden des „Ringes" in Beziehung.

Aus der unmittelbarsten Gefühlswirkung der Musik erschließt sich das Verständnis des Dramas, in dem wir sehen sollen, was sie tönt. In „*Tristan und Isolde*" ist diese These am strengsten und konzisesten durchgeführt. Hier geht gleichsam nichts als Musik vor, die Vorgänge sind in eine Sprache gefaßt, in der Ton und Wort sich mit ihren höchsten Fähigkeiten durchdrungen haben und in der alles abgestreift ist, was irgendwie an Begriffliches gemahnt. Auch Leben und Tod sind Bilder für den Wechsel von Gefühlsemanationen und für ihre Wandlungen. Die Probleme der äußeren Welt,



Das Wagner-Zimmer im Hotel Erbprinz in Weimar, das Wagner auf seiner Flucht bewohnte. (Der Vorhang links verbirgt die Türe des Zimmers, das damals Liszt inne hatte.) Aus „Kraft, Der Kreuzweg nach Bayreuth".



König Ludwig II. von Bayern.

an denen die Liebe sonst, und zumal im „Ring“, gemessen wird, sie versinken hier mit dem Todestrank. Er ist die Pforte, die den Zugang der äußeren Welt abschließt. Die Todesnacht müssen Tristan und Isolde darum preisen, da sie alles, auch die letzten Schranken, niederreißt, die sie in ihrer Liebe hindert. Sie ist das blühende, ewige Leben, die Liebesidee selbst, vor der die Körperlichkeit, die Individuation, in das Nichts zerfällt. Darum hat in diesem Gedicht selbst das Wort etwas Gleichnisartiges bekommen. Vom Beginn des Dramas an ist sich *Isolde* über Wesen und Schicksal ihrer Liebe klar, Tristan reift erst nach und nach der höchsten Erkenntnis entgegen. Die Hauptpersonen sind dennoch beide so ausschließlich die Träger, die Medien ihrer Ideen, wie in keinem zweiten Werk. Das Absolut-Musikalische, wenn ich es so nennen darf, ist ihr Lebenselement so ganz in seiner Tiefe, und die Art plastisch-rhythmischer Charakterisierung, durch die etwa im „Ring“ vieles an das Vorstellungsvermögen sich wendet, kommt hier fast ganz in Wegfall. Im Tristan konzentriert sich nur tönend Gefühl.

Nach der Vollendung dieses Werkes konnte Wagner die Bedeutung der Liebe nur noch in einem Verhältnis zeigen: als inspirative Kraft des Genies. Als solche tritt sie uns entgegen in den „*Meistersingern*“, dem hohen Lied der deutschen Kunst, und im „Parsifal“, dem Mysterium der Menschenliebe. Als Dichters „liebesheil'ge Hut“ erblüht *Eva* Walther Stolzing und seinem Werk, als seine Muse krönt sie es. Ihre knospende, sinnende Mädchenhaftigkeit scheint dem Glanze der „Meistersinger“ ferne zu stehen. Doch ist sie es nur so weit wie das Liebesgeflüster der Johannisnacht dem ihr folgenden Tag, die getönten, gedämpften Farben der Holzbläsersätze im zweiten Akte den rauschenden Tuttis, in denen sie später aufgehen. Kunst und Natur klingen hier in Eines zusammen und besiegen selbst das Tragische. Eva ist ihm entrückt, dennoch fühlt sie einmal seinen Schauer, „in dem Müssen, in dem Zwang“, der sie von Sachsens väterlicher Führung in Walthers Arme treibt und unter dem das Kolorit sich unmerklich dem schwermütigen der Tristan-Stimmung nähert.

Der Weltwiderspruch, den Evchen am sonnigsten Tage des Glückes nur ahnt, er ist der Abgrund, über dem *Kundrys* Doppelerscheinung oszilliert, der sie begreifen läßt im freiwillig büßenden Dienste des „Guten“, der Gralsritterschaft, und im aufgezwungenen Herrschertume von Klingsors „Zaubergarten“. Mit dem „*Parsifal*“ schließt der Ring der Wagnerschen Dramen auch insofern, als er sich in der Idee mit dem „Fliegenden Holländer“ berührt. Nur sind die Beziehungen umgekehrt. Nicht mehr der Mann, sondern das Weib vertritt die strebende Menschennatur, der zwei Seelen in der Brust wohnen, und die erbarmende Liebe steigert sich zu einem Uebermenschentum. So kann man im „Parsifal“ nach dieser Richtung ebenfalls ein Resümee erblicken. Er ist es künstlerisch und vor allem musikalisch unter dem Zeichen des vollendetsten Ausbaues der Technik, die ihre Mittel in vereinfachter, primitiverer, und noch weiter bereicherter Form anwendet. Die Figuren, die sich auf Kundrys Ritt, ihre Bewegungen, Seufzer, beziehen, zeigen die reinste Gebärdensprache dramatischer Homophonie. Die Vasallin von Klingsors Reich beschwört dagegen alle verwandte Geister aus früheren Werken und faßt ihr Empfinden in neuer Weise zusammen. Ihre große Szene mit „Parsifal“ schwingt sich von der reichsten Lyrik über die Polyphonie meistersingerlicher Naturstimmungen zu der eigensten Dramatik empor, in der „Tristan“ und „Tannhäuser“ harmonisch, figurativ und in den Steigerungen instrumental weiter ausgebaut sind. Das Ensemble der *Blumenmädchen* ist gleichfalls durchaus individualisiert. Das instrumentale Melos, dem sie entsteigen, neigt sich dabei in einer kindlichen Anmut und verdichtet sich zu Phrasen und Linien, die in ihrer Zartheit an Evchens Motive im dritten Akt gemahnen. (Man vergleiche die Entwicklung des Chores „Komm, komm, holder Knabe“, besonders an der Stelle „des Gartens Zier“ usw. mit der Musik, die Evchens Gespräch mit Sachs in der Schusterwerkstatt einleitet (kl. Partit. III S. 247).

Die Stellung des Weibes und des Weiblichen im Kunstwerk und der Weltanschauung Wagners zu untersuchen, wäre eine Aufgabe, die vermutlich nicht nur sein künstlerisches und gedankliches Schaffen in ein neues Licht setzen könnte, sondern auch Fragen aufzuwerfen imstande wäre, die mit der Psychologie der künstlerischen Produktion auf das engste verbunden sind. Alles künstlerische Verstehen und Genießen wird aber von den Fähigkeiten geleitet, in denen der Mensch nicht aufhört, sich produktiv zu betätigen.

---

# Richard Wagner und König Ludwig II.

## Nach dem neueren Röckl dargestellt von

Dr. KARL FUCHS (München).

WENN bei irgendeinem der bahnbrechenden Größen deutschen Geisteslebens, so bewahrheitete sich bei Richard Wagner Goethes Weisheitsspruch: „Dieser ist ein Mensch gewesen, — Und das heißt ein Kämpfer sein.“ Daß der größte Tonmeister des 19. Jahrhunderts ein durch alle Nöte des Lebens gehetztes Dasein, ein äußerlich und innerlich drangvolles, worüber uns am gründlichsten seine Selbstbiographie unterrichtet, durchmessen hat, in dem sich seine kraftvolle, geniale künstlerische Individualität durchrang und behauptete, macht seine Persönlichkeit außerhalb dessen, was er geschaffen hat, würdig, seinen Platz in der Walhalla, dem Ruhmestempel deutscher Größe, zu finden,



Albert Niemann als Lohengrin.
Herm. Leiser, Berlin W. 75.

wo zur hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages sein Bild enthüllt werden wird.

Daß dies auf bayerischem Boden geschieht, trifft durch glücklichen Zufall damit zusammen, daß gerade dort durch die hochsinnige Begeisterung des Königs Ludwig II. Bahn für die Ausgestaltung des Lebenswerkes des Meisters geschaffen wurde. Wie ein spannender Roman wickelt sich sein Werdegang bis zu dem Augenblick ab, da ihm in dem jungen, übersinnlichen Sphären zugewendeten Dichter auf dem Throne ein ins Ungemessene geneigter Freund seiner Kunst erschien, der ihm die hilfreiche Hand darbot — dem in äußeren Drangsalen fast Versinkenden. *Seb. Röckl* gibt in seinem Buche „*Ludwig II. und Richard Wagner*" (2. Aufl., München, O. Beck, 1913) eine quellengemäße Schilderung der in die Jahre 1864 und 1865 fallenden Ereignisse, die die erste große Stufe des Aufstiegs Wagnerscher Kunst zu ihrer Vollendung und zum Siege über die schier übermächtigen Widersacher bezeichnet. Die geradezu poetischen Briefe des Königs an ihn, Wagners Briefe an das Ehepaar Wille in Zürich, an das Sangesehepaar Ludwig und Malwina Schnorr, an F. Uhl, den Herausgeber des „Wiener Botschafter", seine Apologien und Berichtigungen in den stets für ihn feurig eintretenden „Münchner Neuesten Nachrichten" und in der „Allgemeinen Zeitung", sowie Berichte und Urteile anderer Zeitungen und maßgebender Rezensenten, endlich die Karikierungen des „Punsch" (s. auch S. 334) bilden das Wichtigste des bunten Materials, aus dem der Autor jene bedeutsame Etappe der Schicksale des Meisters erhellt und erläutert. Die zweite Auflage erhielt gegenüber der ersten die wesentlichste und wertvollste Bereicherung durch die im ersten Abschnitt auf Grund bisher unbekannten Materials vorgenommene Darstellung der Vorgeschichte der Beziehungen Wagners zum Münchner Hoftheater (vor 1864). Schwierig war auch hier der Weg, bis es zur Aufführung des „Tannhäuser" (12. August 1855) und des „Lohengrin" (28. Februar 1858) unter dem Direktorium Dingelstedt kam, aber die begeisterte Aufnahme durch den Großteil des Publikums, trotz der warnenden Stimmen orthodoxer Musikpropheten, und das günstige Kassenergebnis schufen Wagner bessere Grundlagen für seine Stellung, als dies in Wien der Fall gewesen war, von wo er als schuldenbeladener Flüchtling bei Nacht und Nebel am 23. März 1864 weichen mußte. Herzog Maximilian in Bayern war es, der zuerst an dem Feuer Wagnerscher Musik sich erwärmte, und bald darauf wurde König Max II. von „Lohengrin" so entzückt, daß er im Jahre 1858 von sechs Aufführungen vier besuchte, wiewohl er sonst kein Freund der Oper war. Aber schon die von Wagner betriebene Inszenierung des „Rienzi" und des „Fliegenden Holländer" versagte wegen der großen Kosten. Während dieser Mißerfolge gewann die neue Musikdichtung das Herz des Kronprinzen Ludwig, der bei seinem ersten Besuche des „Lohengrin" am 16. Juni 1861 „zu Tränen höchsten Entzückens" gerührt wurde. Und zwar war es vornehmlich die Dichtung, die ihn mit wahrer Zauberkraft gefangen nahm. Er hatte schon vorher die Schriften des Meisters: „Das Kunstwerk der Zukunft", „Zukunftsmusik", die er bei Herzog Max vorgefunden hatte, gelesen und die Dichtung des „Lohengrin" und der andern Dramen Wagners auswendig gelernt. So wurde dieser „sein Heros nicht nur als poetischer Schöpfer der idealen Gestalten der deutschen Sagenwelt, sondern seine malerische Einbildungskraft, der sich die Handlung in einer Folge der wirksamsten Bilder verkörpert, regte auch des Fürsten angeborene Neigung zur dekorativen Kunst an". Sein Zeichenlehrer Leopold Rottmann konnte nicht genug in Entwürfen von Kostümen und Szenenbildern für den „Lohengrin" nach den Angaben seines tiefergriffenen Schülers tun, dessen Schwärmerei für das gewaltige Drama sich erst ganz entfaltete, als der Schwanenritter bei der Aufführung am 21. Februar 1864 in dem berühmten Sänger Albert Niemann aus Hannover (Abbild. S. 328) einen vollendeten Darsteller fand. Da hatte sich bereits in dem träumerischen Königssohn die Absicht festgesetzt, als der eingreifen zu wollen, an den sich Wagner am Schlusse zum Vorwort des „Ring des Nibelungen" voller Zuversicht in verheißender Ahnung gewendet hatte: „Wird der Fürst sich finden, der die Aufführung meines Bühnenfestspiels ermöglicht?" Der Fürst war gefunden!



Ferdinand Jaeger. Hermann Winkelmann. Heinrich Gudehus. Karl Hill. Amalie Materna. Anton Fuchs. Gustav Siehr. Therese Malten. Marianne Brandt. Emil Scaria. August Kindermann. Theodor Reichmann.

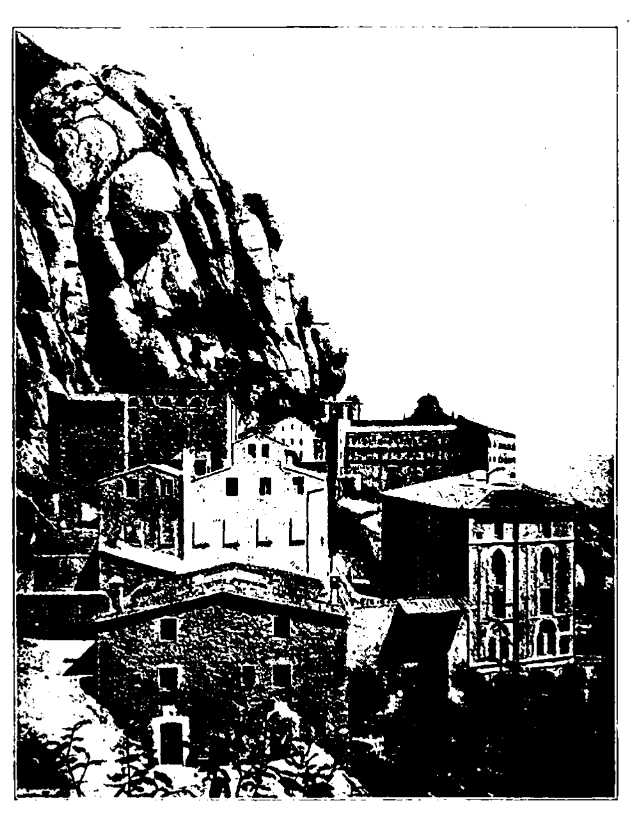
Die ersten Bayreuther Parsifal-Sänger und -Sängerinnen.

Bald nach dem überraschend schnellen Ableben des Königs Max II. fragte der Kabinettsekretär eines Tages den jungen König, womit einer seiner Herzenswünsche erfüllt werden könne. Dieser antwortete: „Ich will Richard Wagner kennen lernen." Der von Wien Flüchtige wird mit großer Mühe entdeckt und steht am 3. Mai 1864 vor dem Könige, der so erhebend in sein Schicksal eingreifen sollte. Ueber alle Maßen huldvoll ist der Empfang, überwältigend der Eindruck des Gönners auf den Glücklichen, der, mit einem Schlage aller Not enthoben und seiner Lebensarbeit wiedergegeben, am Tage nach der Audienz an Elizza Wille nach Zürich berichtet: „Sie wissen, daß mich der junge König von Bayern aufsuchen ließ ... Er ist leider so schön und geistvoll, seelenvoll und herrlich, daß ich fürchte, sein Leben müsse wie ein flüchtiger Göttertraum in dieser gemeinen Welt zerrinnen ... Von dem Zauber seines Auges können Sie sich keinen Begriff machen: wenn er nur leben bleibt; er ist ein zu unerhörtes Wunder ..."

Wie der Dichter mit dem König fast durch zwei Jahre ging, mit welchen Gegnerschaften er zu kämpfen hatte, des Adels und der hohen Beamtenschaft, die in ihm und den andern Fremdlingen und Mitarbeitern der Kunst der Zukunft, Bülow voran, gefährliche Eindringlinge witterten, des engherzigen Klerus, des starrköpfigen Altmünchnertums, wobei die Vergangenheit des Dresdner „Barrikadenkämpfers" jeweilig als Hauptargument diente, wird für alle Zeit einen der fesselndsten Ausschnitte der Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts bilden. Inmitten der Brandungen steht wie ein unerschütterlicher Fels der edle König, der sein Volk trotz aller Hindernisse zur Erkenntnis wahrer Kunst zu führen bestrebt ist. Um das Verständnis für die Höhe Wagnerscher Musik anzubahnen, will er, wie er am 8. November 1864 aus Hohenschwangau an den Meister schreibt, methodisch verfahren: „Meine Absicht ist, das Münchner Publikum durch Vorführung ernsterer, bedeutenderer Werke, wie des Shakespeare, Calderon, Mozart, Gluck, Weber, in eine gehobene, gesammelte Stimmung zu versetzen, nach und nach dasselbe jener gemeinen, frivolen Tendenzstücke entwöhnen zu helfen und es so vorzubereiten auf die Wunder Ihrer Werke und ihm das Verständnis derselben zu erleichtern, indem ich ihm

zuerst die Werke anderer bedeutender Männer vorführe, denn von dem Verständnisse der Kunst muß alles erfüllt werden.“ Seine majestätische Erscheinung schildert der aus Wien zu dem großen Werke berufene Cornelius, nachdem er zum ersten Male am 12. Januar 1865 zur Audienz befohlen war, in den bewundernden Worten: „Er stand wenige Schritte von der Türe im bayerischen Militärkleid, den Hut mit Federn auf dem rechten Arm. Zuerst sucht wohl das Auge das Auge, wenn man einen Menschen ansieht. Und so ging mir's bei ihm, nur daß man es schwer wieder verlassen konnte und so alles übrige nur im Ueberblick sah; am meisten den redenden Mund, den ein Zug reinster Herzensgüte umschwebt. Seine Stimme ist halblaut, rund und volltönend — sehr wohltuend. Seine Sprache ein reines, ungeziertes Deutsch. Die stille Furcht, etwas Kränkliches, Ueberreiztes in dem Wesen des gekrönten Jünglings zu finden, schwand sogleich völlig. Er ist gesund, kräftig. Sein Haupt bewegt sich zierlich, frei und schön auf dem das gewöhnliche Maß überragenden Körper. Kurz, jeder Blick, jedes Wort, dessen ich mich heute entsinne, war nur wohltuend, nur erfreuend, hatte nicht den geringsten Beigeschmack von Einengendem oder Bedrückendem. Königswürde mit Schönheit und dem Ausdruck eines durch keinen Hauch getrübten Seelenadels gepaart, das gewährt einen erfreuenden, im Innersten wohltuenden Anblick.“

Mit den glanzvollen Aufführungen des „Fliegenden Holländer“ (zuerst am 4. Dezember 1864) und von „Tristan und Isolde“ (zuerst 10. Juni 1865) war das Eis für die nationale Bühnenkunst gebrochen, wenn auch die Mißgunst gegen Wagner und seine Mitarbeiter, die „Berufenen“, viele Pläne des Königs und des Meisters zunichte machten, obenan infolge des ablehnenden Beschlusses der beiden Münchner Gemeindekollegien am 8. Dezember 1865 den Plan der Errichtung des Festspielhauses am Gasteigberg nach Sempers kühnen Entwürfen. König und Dichter hielten, solange es nur ging, dem Ansturm widerwärtiger Elemente stand. Wie dieser von Witzbolden „Rumorhäuser“, von Neidlingen als „Lola Montez“ mit Beziehung auf seine verschwenderische Lebensführung benannt, mit objektiver Schärfe und Resignation den Unterschied zwischen Ideal und den schalen Wirklichkeiten des Lebens erfaßt, hat er in folgende allgemeingültige



Die Heimat des Parsifal: Kloster Montserrat in Spanien.

Betrachtung zusammengefaßt: „Wenn mich eines im Leben unheilbar trostlos verstimmt und betrübt hat, so ist dies eine Eigenschaft der Welt, gegen welche unsereins eben gar nichts vermag. Das ist der Dünkel der Philisterseele auf ihre praktische Klugheit und die oft gemütlich lächelnde Anmaßung, den seltenen, unbegriffenen, tiefen Geistern gegenüber einzig klug und weise zu sein. Diese abscheuliche Klugheit, diese lächerliche Mattigkeit im Begreifen und Würdigen der Dinge des Lebens, welche dem phantastischen Tollkopfe gegenüber dann und wann Triumphe feiert, zerfällt genau genommen dem eigentlichen tieferen Geiste gegenüber in den nur tierischen Instinkt zum Auffinden des gerade heute Nützlichen und Nötigen; da der tiefere Geist oft absichtlich — eben um sich im weiteren Blicke nicht stören zu lassen — dies unmittelbar Nötige häufig übersieht, erscheint er jener praktischen Weltintelligenz als sinnlos und absolut unverständlich. Das müssen wir uns nun gefallen lassen, daß die Welt, die wir sehr wohl begreifen, uns nicht begreift und unser unpraktisches Wesen zu bemitleiden sich erlaubt. Wenn dies Verhältnis aber auf das Gebiet der Moralität hinübertritt, der Philister sich für einzig sittlich hält, bloß, weil er die wahre Sittlichkeit gar nicht begreift und gar kein Gefühl dafür hat, wird uns die Nachgiebigkeit und das ironische Zugeständnis des Rechthabens auf der anderen Seite schwierig.“

# Die Heimat des Parsifal.

**Von E. SEEGER (Kiel).**

RICHARD Wagners Parsifal steht von seinen Werken heute im Mittelpunkt des Interesses. Da ist es gewiß von Wert, zu erfahren, wie eigentlich in Wirklichkeit der Schauplatz sich ausnimmt, auf den bereits im Mittelalter Wolfram von Eschenbach in seinem Epos „Parzival“ die Burg des heiligen Gral verlegt und auf dem auch Richard Wagner die holde Wunderblume seiner künstlerischen Offenbarung gepflückt, obgleich er ihn nie mit leiblichen Augen gesehen. Hätte er es getan, so glaube ich wohl, annehmen zu dürfen, daß der dabei gewonnene Eindruck sicherlich nicht zur Minderung seiner tiefgründigen, poetischen Stimmung beigetragen haben würde. Selten nur vertragen Orte, die mit Sage und Märchen eng verknüpft sind, die Gegenüberstellung mit der Wirklichkeit, ohne von ihrem Nimbus einzubüßen. Hier verhält es sich umgekehrt, der wirkliche Schauplatz der Dichtung bildet die würdigste Folie für sie und fügt sich selbst harmonisch dem Kunstwerk ein. Der Montserrat, wie er im gewöhnlichen Leben heißt — Monte serrate, „gesägter Berg“ — liegt in Südspanien, nicht weit von der schönen, aber unruhigen Stadt Barcelona. Die Sage benennt ihn Montsalvage, d. h. „Berg des Heils“, „wohlbewahrter Berg“, auch „wilder Berg“. Wagner, der in seinen Werken zweimal auf den Berg zurückgreift, läßt Lohengrin, den Gralsritter, auf Elsas Frage nach seiner Herkunft sagen: „Im fernen Land, unnahbar Euren Schritten, liegt eine Burg, die Montsalvat genannt“! Im „Parsifal“ ist es der Montsalvat, dessen Gipfel die hohe Tempelburg, die Heimat des jungen Gralkönigs, schmückt. Keine bessere Umwelt hätte gerade diese Sage und Dichtung, die völlige Abgeschlossenheit, Unzugänglichkeit und Weltabgewandtheit erforderte, sich wählen können, als dieses burgähnliche, trotzige, sich aus der katalanischen Tiefebene fast isoliert heraushebende Bergmassiv des Montserrat. Dieser grandiose Aufbau der Felsenmassen, diese wunderbar gerundeten Spitzen und Kuppen, seine stolze Unnahbarkeit machen uns mit einem Schlage klar, wie befruchtend die wilde, kraftstrotzende Umgebung auf die Einbildungskraft des Mittelalters wirken mußte. Die Lage des gewaltigen Berges läßt ihn höher erscheinen, als er in Wirklichkeit ist. Seine Höhe beträgt nur 1300 m, aber da er nach allen Seiten fast wie abgeschnitten, schroff aus der Ebene aufsteigt, gewinnt er jenes Großartige, das über seine Größenverhältnisse täuscht und unsagbar fesselnd wirkt. Die kompakten Felsenmassen sind zum Teil zerrissen und gespalten, strömendes Wasser hat in Urzeiten die wunderlichen, hohen Felsfiguren, von denen zwei die Bezeichnung „Wächter des heiligen Gral“ tragen, geformt, hat das feste Kalksteinkonglomerat, das über rötlichem Tonschiefer liegt, ausgewaschen, geschliffen und poliert, so daß es oft der größten Vorsicht bedarf, um nicht auf ihm auszugleiten. Ebenso wie der Unzugänglichkeit des Berges hat sich die Sage auch dieser auffallenden Glätte bemächtigt und sie sich zu Nutze gemacht, denn in der Beschreibung des Graltempels wird geschildert, daß der Boden, auf dem er stand, so glatt und glänzend war, wie der Mond. Sogar seinen „Karfreitagszauber“ hat der Berg, wenn auch in entgegengesetztem Sinne, als wir ihn in Wagners „Parsifal“ finden. Während in diesem die Natur an jenem Tage nicht trauert, sondern von den Reuetränen des Sünders „mit heil'gem Tau beträuft“, erst recht erblüht, wirkt er hier zerstörend und reißt das Herz des Berges auf, wie in wildem Schmerz. Denn als am Karfreitag Christus am Kreuz seine Seele aushauchte, barst, der Legende nach, der Berg mit donnerndem Krachen und es bildete sich die wild zerklüftete, schauerliche Schlucht, die Valle malo, in welcher der Torrente de Santa Maria schäumend hinabstürzt in den Llobregat.

Die frühere, große Unzugänglichkeit des „wilden Berges“ ward, nachdem man sich lange Zeit mit dem beschwerlichen Aufstieg auf steiler, vielfach gewundener Straße beholfen, im Jahre 1892 durch die Herstellung einer Zahnradbahn,



Kloster Montserrat (Vorderseite).

der Ferrocarril cremallera, endgültig besiegt. Sie, die wie das auf halber Höhe des Berges errichtete, leider ganz moderne Restaurant, so gar nicht in die mittelalterliche Märchenstimmung des wunderbaren Berges paßt, muß man als notwendiges Uebel immerhin schätzen, da sie außer der Beförderung der Pilger — wohl 60 000 im Jahr — der kleineren Schar schönheitsdurstiger Reisender die ganz eigenartigen Reize des Montserrat zu genießen ermöglicht. In dem kleinen Städtchen Monistrol am Fuße des Gebirgstockes nimmt sie ihren Ausgang und endigt in der Höhe von 800 m beim Kloster Montserrat, einer alten Benediktinerabtei. Die Gründung dieses schönen Bauwerkes wird auch von der Sage begleitet. Eine von Hirten in einer Felsenhöhlung aufgefundene Marienstatue habe sich dem weiteren Transport widersetzt und dadurch den Wunsch kundgegeben, hier eine Wohnstätte zu besitzen. In der Gründung des Klosters und der Aufnahme der übrigens wunderbar schönen, fein geschnitzten, wenn auch vom Alter geschwärzten Statue im „Camarin de la Virgen" fand dieses Begehren seine Befriedigung. Ein uraltes Steinkreuz am Wege — aus dem Jahre 800 — kündet in ein paar kaum noch leserlichen Worten noch heute die seltsame Mär. In dieses Kloster zog sich Ignaz von Loyola zurück und beschäftigte sich in der weltabgeschiedenen Stille mit dem Plan zur Gründung des Jesuitenordens. Nachdem das alte Kloster teilweise abgebrannt war, wurde 1500 ein neues, das Monasterio actual, erbaut. Eine Hospederia, eine Herberge, gewährt den Pilgern drei Tage freie Unterkunft, Wasser und Oel, der Reisende ist auf das schon erwähnte Gasthaus angewiesen, wenigstens was seine Verpflegung betrifft, Nachtlager kann er jedoch in der Hospederia finden. Ein Kranz von Kapellen, den verschiedenen Heiligen geweiht, umgibt die einzelnen Terrassen des Berges, oft vorgeschoben bis zu den schönsten Aussichtspunkten. Und welch bezaubernden Rundblick genießt das Auge hier oben! Wie trunken schweift es über die fruchtbaren, spanischen Provinzen, von der schneegekrönten Pyrenäenkette bis zum blauenden Mittelmeer! Sei es der Glanz eines stillen, aber heißblütigen Frühlingstages, sei es die schwere, schwüle Stimmung eines heraufziehenden Gewitters, die über der Landschaft liegt, immer locken uns neue Bilder, gleich anziehend und fesselnd.

Der Sage grüner Zweig umrankt auch den alten Wunderbrunnen, die „Fuente del Milagro", am Klostereingang. Die heilige Jungfrau ließ ihn hier entspringen, nachdem ein Edelmann den Pilgern die Benutzung einer ihm gehörigen Quelle untersagt hatte. An einem kunstvoll am steilen Berghang sich hinabwindenden Pfad stehen künstlerisch vollendet ausgeführte Marmorgruppen und Mosaikbilder in kostbaren Schreinen, die Lebens- und Leidensgeschichte Christi darstellend, von den ersten spanischen Künstlern geschaffen.

Zwanglos, jedoch äußerst geschickt, ist bei ihrer Aufstellung der Hintergrund berücksichtigt worden, den die bizarren Felsformen boten, so daß Berg und Bildwerk in einer Art schönster Wechselwirkung zueinander stehen. So hat der Montserrat seinen anregenden Einfluß auch auf die bildende Kunst ausgeübt, noch in neuerer Zeit. — Und sogar wir Kinder eines nüchternen Zeitalters können uns dem alten, wohlbewährten Bann seines Wesens nicht ganz entziehen! Wallen und wogen die Morgennebel um sein massiges Gefüge, küßt der hervorbrechende Sonnenstrahl warm seine Zinnen und Kuppen, dann ersteht wohl vor dem inneren Auge die hehre Tempelburg, die das köstliche Kleinod, den heiligen Gral, barg, jene kostbare Schale aus Jaspis, in welcher einst Joseph von Arimathia das Blut des Gekreuzigten auffing und welche dadurch Kräfte des ewigen Lebens erhalten hatte. Symbolisch erblickte das Mittelalter im Gral ja die Erlösung der Welt durch das Blut des Heilandes, das an ihn einen Teil seiner wunderbaren Kraft abgegeben hatte.

Erglänzt in voller Sonnenpracht das blanke Gestein zu unseren Füßen, so weiten sich vor unserem Blick die hohen, schmuck- und goldbeladenen Hallen, und die gewaltigen Felsmassen blicken wie demütig zu ihnen auf! Fürwahr, eine Umgebung, eines dichterischen Kunstwerks würdig! Die edelste Fassung für das edelste Kleinod! In wunderbarer Uebereinstimmung befinden sich hier Natur und Kunstwerk, ein Kunstwerk, in einem weihevollen Boden wurzelnd, dem selbst noch etwas von der Urkraft des Weltenschaffens eignet. Wie einen mahnenden und drohenden Finger reckt der Montsalvat eine seiner hohen Felsfiguren, den Caball bernat, hinein in das Blau des Himmels, als wolle er das unsterbliche Werk des Meisters feien und schützen gegen jede Entweihung.

---

## Vier unveröffentlichte Briefe Wagners

### an Oberst Aufdermaur, Besitzer des Hotels Adler, in Brunnen (1854/6).

DIE folgenden Briefe Wagners, deren Veröffentlichung mir der Besitzer, ein Nachkomme des Adressaten und, wie dieser, Hotelier in Brunnen am Vierwaldstättersee, in liebenswürdiger Weise gestattet hat, verdanke ich der Mitteilung des Herrn cand. phil. *Max Flueler*, der sie mir bereits 1906 übersandt hat. Sie stellen den Rest von etwa 100 Briefen des Meisters an den Adressaten und dessen musika-



Kloster Montserrat (Seitenansicht).



MATHILDE WESENDONK.
Aus Chamberlain, Richard Wagner, illustr. Ausgabe.
F. Bruckmann A.-G., München.

lisch sehr gebildete Schwester Agnes dar, mit der Wagner bei seinen häufigen Besuchen in Brunnen sogar öfters musiziert haben soll. Vielleicht war in den verlorenen Briefen auch von dem etwas abenteuerlichen Plane des Meisters, den „Ring des Nibelungen“ auf Flößen und Schiffen in der Brunner Bucht aufzuführen, die Rede. No. 1 der vorliegenden Briefe ist musikalischen Inhalts, No. 2, 3 und 4 handeln von der gescheiterten Absicht des Meisters, sich in Brunnen anzusiedeln, falls er ein nur von ihm selbst zu bewohnendes Häuschen erhalten könnte.

I.

Geehrtester Herr!

Ich mache mir hiermit das Vergnügen, die versprochenen Märsche aus „Rienzi“ Ihnen zu übersenden. Stellen Sie gefälligst dieselben in meinem Namen dem trefflichen Brunner Musikkorps zu, und richten Sie, wenn ich bitten darf, demselben noch meinen herzlichsten Dank für den schönen Abend aus, den er mir im vorigen Sommer bereitete.

Auch Ihnen danke ich noch bestens, und verbleibe hochachtungsvoll

Ihr ergebener

Richard Wagner.

Zürich, 27. September 1854.

II.

Geehrtester Herr Obrist!

Wäre es schön Wetter geblieben, so würde ich Ihnen morgen einen Besuch abgestattet haben, um mit Ihnen über das, was wir bei meiner letzten Durchreise durch Brunnen in Kürze besprachen, nähere Rücksprache zu nehmen. Indem ich somit meinen Besuch verschiebe, erlaube ich mir doch, Sie zuvor noch einmal brieflich zu befragen, ob Sie wirklich gesonnen sein könnten, an der verabredeten Stelle bei Brunnen ein hübsches Wohnhäuschen, nach Schweizer Bauart in Holz, mit dem Nötigen für eine kleine Familie, auch nebst etwas Garten usw. für Vermietung an Freunde herrichten zu lassen, und ob es Ihnen als Veranlassung zu dieser Unternehmung genügen würde, wenn ich mich Ihnen zu einem Kontrakte, auf längere Zeit, als Mieter offerierte? Wären Sie wirklich geneigt, auf ein so bezeichnetes kleines Unternehmen sich einzulassen, so würden Sie mich verbinden, wenn Sie mir dies deutlich zu wissen geben. Jedenfalls behalte ich mir aber vor, diesen Herbst Sie noch einmal zu besuchen, und bitte dann um freundliche Aufnahme.

Mit der Bitte um freundliche Grüße an Ihre Fräulein Schwester verbleibe ich hochachtungsvoll

Ihr ergebener

Richard Wagner.

Zürich, 5. Oktober 1855.

III.

Geehrtester Herr Oberst!

Dürfte ich Sie wohl ersuchen, mir eine kurze Nachricht darüber zukommen zu lassen, ob es Ihnen möglich geworden ist, das besprochene Sommerhäuschen errichten zu lassen? Fast vermute ich, aus Ihrem Schweigen ersehen zu müssen, daß Sie auf Schwierigkeiten gestoßen sind: Gewißheit würde mir aber in jeder Hinsicht sehr lieb sein.

Mit größter Hochachtung empfiehlt sich

Ihr sehr ergebener

Richard Wagner.

Zürich, 11. März 1856.

IV.

[Zürich, 20. November [1] 1856.]

Geehrtester Herr Oberst!

Haben Sie großen Dank für Ihre freundlichen, wenn auch nicht sehr günstigen Mitteilungen! Wir hofften immer noch auf ein paar recht schöne Tage, um Sie (mit *Liszt*) in Brunnen zu besuchen: leider scheint das nicht in Erfüllung gehen zu wollen, und ich ziehe es daher vor, Ihnen nun schriftlich auf Ihren werten Brief zu antworten.

Während der letzten Zeit hat sich mir hier eine Aussicht eröffnet, ein nahe bei Zürich gelegenes Landgütchen akquirieren zu können. Da dieses mir, bei immerhin auch schöner Lage, den Vorteil bietet, es auch im Winter bewohnen zu können, so glaube ich wohl, daß damit meinem Hauptbedürfnisse abgeholfen, und ich somit in den Stand versetzt wäre, auf einen anderweitigen Sommeraufenthalt, da dies meine pekuniären Kräfte sehr überschreiten würde, zu verzichten.



RICHARD WAGNER.
München 1880.



Richard Wagner mit seinem Sohne Siegfried (Neapel 1880).
F. Bruckmann A.-G., München, phot.

[1] Das Datum ergibt sich aus der erwähnten Anwesenheit *Liszts*.



COSIMA WAGNER.
Nach einem Holzschnitt aus dem Jahre 1883.

Somit hätte ich Ihnen diesmal für Ihre so freundliche Bereitwilligkeit herzlichst zu danken, und andererseits dem gegenwärtigen Besitzer des fraglichen Gütchens bei Brunnen einen Käufer zu wünschen, der seinen immer steigenden Ansprüchen genüge.

Brunnen bleibt nun also für mich, wie bisher, der anziehendste Ausflugspunkt, und komme ich wieder, sei es auf kürzere oder längere Zeit, so lassen Sie mich hoffen, immer wieder so freundliche Aufnahme zu finden, wie ich sie so oft bei Ihnen fand.

Nochmals danke ich bestens für alle Ihre freundlichen Absichten und Bemühungen, und bitte stets um gutes Andenken für

Ihren ergebenen
Richard Wagner.
(Mitgeteilt von **Prof. Dr. Wilh. Altmann.**)

# Rich. Wagner im Urteile der Tschechen.

**Von Dr. JOSEF LEO SEIFERT (Wien).**

KAUM weniger als für uns bedeutet Richard Wagner für die Tschechen. Baute doch Friedrich Smetana seine nationale Kunst auf den Ideen und im Stile Wagners auf, weshalb er auch nicht weniger Angriffen ausgesetzt war, als der deutsche Meister. Zwar fehlte es diesem auch unter den Tschechen nicht an grundsätzlichen Gegnern, die tonangebende, junge Künstlergeneration der 60er und 70er Jahre aber leistete ihm begeistert Gefolgschaft. In dem feinsinnigen Musikästheten *O. Hostinský* fand Wagner seinen Bannerträger, der die Gegner bald zum Schweigen brachte. Am längsten widerstrebte die Direktion des Národni divadlo (Nationaltheater) in Prag. Erst am 12. Januar 1885 kam der „Lohengrin“ als erste Oper Wagners auch auf die tschechische Bühne. Weitere sechs Jahre brauchte es, bis der „Tannhäuser“ als zweites Werk Wagners für das Nationaltheater gewonnen wurde. Diese Saumseligkeit ist auch durch andere Umstände zu erklären. Zunächst wollte man bei Eröffnung des Nationaltheaters zeigen, daß die tschechische Bühne ganz gut auch ohne deutsche Stützen bestehen könne. Die Musik erklärte zwar der Direktor F. A. Šubert „in hohem Grade kosmopolitisch, Nationalität zeige sich in erster Linie im Worte und in der Sprache“, er erwarb auch schon 1883 den „Lohengrin“, doch Regieschwierigkeiten verzögerten die Aufführung bis in das zweite Spieljahr. Endlich kommt dazu, daß die Tschechen ja die meisten Wagner-Opern vom Deutschen Theater in Prag her kannten und deshalb auf die tschechische Aufführung nicht drängten. Die deutschen Premieren waren auch für sie ein Ereignis, wie die Berichte im „Lumir“, der damals einzigen belletristischen tschechischen Zeitschrift, zeigen.

Ueber die Erstaufführung des „Tannhäuser“ am 25. November 1854 wird, wie folgt, berichtet (Lumir 1854, Beil. 76): „Die kolossale (so!) Oper ‚Tannhäuser‘ fand bei uns einen so warmen und lauten Erfolg, daß er uns beinahe an jene Zeiten gemahnte, da der Schönheitssinn und das Urteil Prags durch die ertötenden Bestrebungen gewisser Musikmonopolisten noch nicht gestört waren und der Ausspruch des Prager Publikums in musikalischen Sachen weit und breit hoher Achtung sich erfreute.“

Es folgt hierauf eine sehr lobende Besprechung der Aufführung. Der Regie wird nur ausgesetzt, daß sie auf den Ankündigungen mit besonders fetten Lettern den „Abendstern“ hervorhob, „erfunden und gelenkt von dem priv. Fachmanne (továrník!) Herrn Romuald Božek“, was bei der Aufführung dann an den Ausspruch gemahnte: Parturiunt montes usw. In der Voranzeige sprach man gar von einem „Fixstern“!

Noch größer war die Erwartung, als mit dem 23. Februar 1856 der „Lohengrin“ nahte. „Lumir“ (1856, Beil. 191) schreibt: „Samstag endlich kommt der von unseren musikalischen Enthusiasten sehnlichst erwartete Augenblick; man wird Wagners Oper „Lohengrin“ geben, in der der geniale Reformator der Musik, seine „Musik der Zukunft“ noch breiter entwickelt als im „Tannhäuser“. Einige Teile waren dem Prager Publikum bereits aus Konzerten bekannt. Von der Aufführung ist der „Lumir“ ganz begeistert. Er nennt die Oper noch großartiger (velkotvárnější) als den „Tannhäuser“, meint aber, daß bei Aufführungen für das größere Publikum manche Längen gekürzt werden sollten! Die Ausstattung verblüffte durch ihre Pracht und die historische Treue der Kostüme, nur im zweiten Aufzuge vermißte der Rezensent in der Dekoration jedes zeitliche Kolorit. Der „Lumir“ verspricht einen eigenen Artikel über den „Lohengrin“, bringt ihn aber nicht.

Im selben Jahre, am 7. September, fand auch die Erstaufführung des „Fliegenden Holländers“ statt, die im „Lumir“ ebenfalls rühmend hervorgehoben wird. Diese Oper sei im allgemeinen leichter verständlich als die beiden ersten und reich an wirksamen Szenen. Wagner stehe hier wie „Herkules am Scheidewege“.

Von jetzt an findet man Notizen über Richard Wagner und seine Schöpfungen immer zahlreicher. Als er am 8. Februar 1863 sein erstes Konzert in Prag gab, besaß er auch unter den Tschechen bereits eine zahlreiche Gemeinde. Der „Lumir“, jetzt unter der Leitung V. Háleks, des damaligen literarischen Führers der Tschechen, enthält einen begeisterten Bericht: „Das große Konzert unter persönlicher Leitung Richard



SIEGFRIED WAGNER.
Mit Genehmigung des Verlages Georg Niehrenheim in Bayreuth und des Hofphotographen Pieperhoff, Leipzig.



Schonungslos, schauerlich schindet das scheußliche Schicksal Isolden die schöne.



Träumerisch trachtet, treu trauernd, trunken der trostlose Tristan.



Grübelnd, grausig vergreift sich gräßlich im Gifte gramgrunzend Brangäne.

Zeitgenössische Karikaturen aus dem Wagner-Jahre 1876. (Aus dem Puck.)

Wagners im Saale der Sophieninsel war in bezug auf künstlerischen Wert eines der glänzendsten des heurigen Jahres. Nicht nur das künstlerische Programm, das durchaus nur die ausgesuchtesten Kompositionen des berühmten Komponisten umfaßte, sondern auch die genaue Ausführung, die in die tiefsten Nuancen reichte, begründeten den glänzenden Erfolg dieses Konzertes. Es fiele uns schwer genug, wenn wir einer dieser Kompositionen den Vorzug vor den andern geben wollten. In jeder finden wir ausgezeichnete Verarbeitung, künstlerische Durchführung des Hauptgedankens, charakteristische und lebendige Instrumentation, geistreiche, mit dem Text völlig übereinstimmende Melodie und eine große Fertigkeit in der Bildung ihrer Form." Man habe zwar — fährt der Bericht fort — schon viel über den Stil Wagners geschrieben und gestritten, aber so sehr man in Einzelheiten verschiedener Meinung sein könne, ein „großes musikalisches Talent und die Fülle des Geistes, die aus seinen Kompositionen weht", hätte ihm niemand bestritten. Richard Wagner hätte sich auf musikalischem Gebiete unstreitig große Verdienste erworben.

Es folgt hierauf eine Besprechung der einzelnen Nummern und eine Schilderung der Ovationen, die das Publikum Richard Wagner darbrachte.

Am nächsten Tage sandten ihm die tschechischen Künstler einen prächtigen Lorbeerkranz mit der slawischen Trikolore und folgendem Begleitschreiben:

Euer Hochwohlgeboren! [1]

Daß Prag Sie mit dem Herzen verstanden hat, haben Sie mit Stolz gestanden. Das Gefühl, verstanden zu werden, macht uns zum glücklichsten Menschen und gewiß führte Sie das Gefühl dieses Glückes in die Hauptstadt des Königreiches Böhmen.

Unter jenen, die Sie zu würdigen verstanden haben, sind wir Tschechen nicht die letzten; uns trennt zwar die Nationalität, doch verbindet uns die Kunst.

Nehmen Sie den bescheidenen Beweis unserer Hochachtung an mit der Versicherung, daß wir bedeutende Männer stets zu würdigen wissen und ihre Verdienste mit eben solchem Gefühle der Dankbarkeit ehren, als ob wir die Stirne unserer Brüder ehren würden.

Möge Ihnen dies ein Andenken sein an uns, in deren Gedächtnis Sie stets bewahrt bleiben.

Die Ihnen ergebenen tschechischen Künstler.

Wie Richard Wagner diese Huldigung aufgenommen hat, kann man aus dem „Lumír" nicht ersehen. Auffallend ist die kühle Anzeige seines zweiten Konzertes in Prag (im Spätherbst desselben Jahres). Es fehlt auch jeder Bericht darüber.

Der eigentliche Kampf um Wagner wurde bei den Tschechen erst aktuell, als Friedrich Smetana, wie erwähnt, seine Bahnen beschritt. Er wurde vor allem ausgekämpft in den beiden Musikzeitschriften „Dalibor" und „Hudební listy". In der ersteren war es der schon genannte O. Hostinský und Edvard Moučka (der regelmäßig über die Bayreuther Festspiele berichtete), die Wagner durchsetzten.

Zunächst nahmen die „Hudební listy" („Musikalische Blätter") Richard Wagner gegenüber eine zuwartende Stellung ein, so daß selbst *O. Hostinský* seinen ersten Aufsatz „*Wagnerianismus und die tschechische nationale Oper*" im ersten Jahrgang veröffentlichen konnte. Bald aber schwenkte die Redaktion zu den entschiedensten Gegnern Richard Wagners ab, was die Gründung einer neuen Zeitschrift „Dalibor" 1873 bewirkte. (Dalibor ist der Name eines Ritters, der nach der Sage im Kerker wunderbar Geigenspielen lernte.) Gleich im ersten Heft kam es zu einer gründlichen Auseinandersetzung mit den „Hudební listy". Diese hatten alle Anhänger der Wagnerschen Theorien zu nationalen Hochverrätern gestempelt und erhoben im Gegensatze zu dem deutschen Meister die französische und italienische Musik auf den Schild. Aehnliche Angriffe erfolgten auch in anderen Zeitschriften und Zeitungen. In seiner Erwiderung weist nun der „Dalibor" (gez. mit Fl.) zunächst mit aller Entschiedenheit den Vorwurf des nationalen Verrates zurück, denn unter den Tschechen gäbe es überhaupt keine „Wagne-



Der „Meister" zeigt sich diesmal im vorteilhaftesten Lichte — — — er „redet" nicht ! !

[1] Eigentlich „Berühmter Herr", diese Anrede im Tschechischen entspricht aber etwa unserem „Euer Hochwohlgeboren".

rianer“ im deutschen Sinne, sondern nur solche, die von Wagner sich den Weg weisen lassen, zu einem tschechisch-nationalen Musikdrama. Dies gelang auch Smetana, Dvořák u. a., ohne daß man ihnen vorwerfen könnte, sie hätten Wagner kopiert! Im selben Bande entwickelt seine modernen Ansichten über die Entwicklung der Musik der Aesthet *V. Novotný* und charakterisiert Wagner wie folgt:






Medaille auf Richard Wagner und die Bühnenfestspiele in Bayreuth. Von Prof. Ch. Wiener.

„Die klarste Charakteristik, flammende Leidenschaft, wahrhafte Schilderung und Begeisterung für den gewählten Gegenstand sind die Kennzeichen der Musik, die man nicht hören kann, ohne daß der Mensch nicht überzeugt wäre von der wahren Genialität und reformatorischen Sendung Richard Wagners. Betrachten wir ein Libretto Wagners, so finden wir wieder eine im höchsten Sinne poetische Frucht, die überströmt von erfinderischer Bildsamkeit, die in bewunderungswürdiger Weise den musikalischen Gedanken in der Erschaffung unterstützt. Wir beugen uns natürlich nicht vor jedem Buchstaben, jeder Note, die er geschrieben hat — es gibt ja nichts Vollkommenes unter der Sonne und Wagner selbst gesteht, daß er das geschaute Ideal in seinen Kompositionen nicht erreicht hat —, aber daß sein Prinzip geistreich und seine Grundgedanken gesund sind, kann niemand bestreiten. Der ungeheure Fortschritt, der sich in den Werken des Gewaltigen zeigt, wird seinen natürlichen Weg fortschreiten und wird in den folgenden Jahrhunderten gewiß die gebührende Würdigung erfahren, wenn einmal der jetzt gestreute Same sich zu reicher Frucht wird entfaltet haben.“ Er schließt mit der Versicherung, daß die Zukunft der slawischen Musik gehört (da die romanische und germanische ihre Rolle ausgespielt haben), aber nur dann, wenn sie den Prinzipien Wagners folgt!

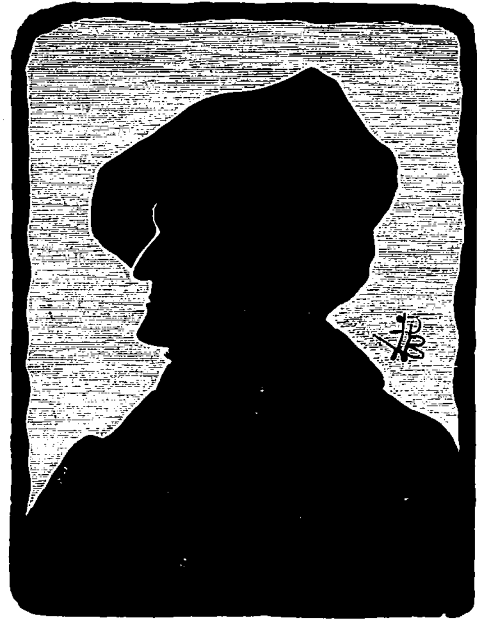
In dieser Weise verteidigte der „Dalibor“, dem bald auch O. Hostinský seine Feder lieh, den Bayreuther Meister unermüdlich. Als mit dem Eingehen der „Hudební listy“ 1875 der heftige Sturm sich legte, brachte er von Zeit zu Zeit kritische und ästhetische Besprechungen der Wagnerschen Opern, wovon ich nur eine herausheben will. 1882 nämlich berichtet *Edvard Moučka* über *„Die ersten Parsifal-Aufführungen in Bayreuth“*. Er beneidet die Deutschen um diesen Kunsttempel, verteidigt Wagner gegenüber dem Vorwurfe, daß er der überlieferten Sage nicht treu gefolgt sei und erklärt endlich, daß seiner Ansicht nach der „Ring“ musikalisch höher zu bewerten sei, der „Parsifal“ sei dagegen wieder weiteren Kreisen zugänglicher. Mit der sehnsüchtigen Frage: „Wann werden wir den ‚Parsifal‘ wohl in Prag sehen können?“ schließt er den ersten Aufsatz. In einem zweiten erörtert er im Anschluß an den „Parsifal“ den Gedanken des Gesamtkunstwerks und prophezeit eine große Wirkung des „Parsifal“ auf die Musik verschiedenster Völker, ohne daß diese deshalb ihre nationale Art verleugnen müßten.



Karikatur Richard Wagners aus dem Jahre 1863. Hofkunstanstalt J. Löwy, Wien.

Als dann im nächsten Jahre ganz Europa an der Bahre des Meisters trauerte, hat kaum jemand wärmere und begeistertere Worte gefunden als wieder O. Hostinský („Dalibor“ 1883):

„Die Kunstwelt verlor in Richard Wagner einen großen Geist ersten Grades: den Urheber einer reichen, bunten Reihe von dramatisch-musikalischen Schöpfungen, hoch erhaben über den Gesichtskreis der Alltäglichkeit, einen kühnen Reformator der Grundlagen der Kunst selbst, einen schöpferischen und bildenden, geistreichen Theoretiker und Schriftsteller, der die musikalische Welt durch Jahrzehnte in ununterbrochener Spannung zu halten verstand. Fassen wir sein ganzes Leben, das nun leider für immer abgeschlossen ist, in ein Bild zusammen: Er war das Muster eines Begeisterten voll idealen Strebens, eines durch nichts Gebrochenen, nie Ermüdenden, immer Kämpfenden und am Ende Siegenden! Deshalb bleibt Richard Wagner für alle Zukunft einer jener Großen, zu denen in Achtung und Bewunderung nicht nur die Musiker aufblicken müssen und jene, die zu seinen Grundsätzen sich bekennen, sondern überhaupt alle, die sich idealem Streben geweiht haben ... und dadurch gerade erhebt sich die Gestalt Wagners über alle Kleinlichkeit parteiischer Beurteilung; an seinem Grabe müssen auch die entschiedensten, prinzipiellen Gegner bekennen, daß unsere Zeit ärmer wurde um einen Mann, der zum großen Teil jene über alle Maßen lebhafte Bewegung auf musikalischem Gebiete verursacht hat und erhielt, deren wohltätige Wirkung wir vielleicht erst dann voll zu schätzen verstehen werden, bis diese Bewegung selbst zwar zu erlahmen beginnt, dafür aber ihre Früchte reifen werden, daß unsere Zeit ärmer ist um einen Mann, dessen Erscheinen auf dem künstlerischen Horizont zu den hervorstechendsten Kennzeichen des 19. Jahrhunderts gehört.“ Er



Richard Wagner-Silhouette.

schließt, indem er die Stellung der Tschechen zu Richard Wagner andeutet:

„Gewiß gehört es sich auch für uns, daß wir unserer Trauer über den Verlust, den am 13. Februar 1883 die gesamte gebildete Welt erlitten hat, Ausdruck geben. Verschiedene Gründe machten es bisher leider unmöglich, auf der böhmischen Bühne eine der Wagner-Opern aufzuführen; aber mehr als einer unserer Komponisten schöpfte aus ihnen doch Anregung und Belehrung, mehr als einer bekennt sich zu seinen Grundsätzen, so daß unter den verschiedenen Elementen (živly), aus denen sich unsere tschechische dramatische Musik im Laufe von wenigen, aber geradezu fabelhaft produktiven Jahren aufgebaut hat, wir gewiß auch dankbar den Einfluß des Bayreuther Meisters anerkennen müssen. — — — — Richard Wagner gehört heute bereits der Vergangenheit an, seine Werke aber haben in Gegenwart und Zukunft ihren Platz neben jenen der ersten Meister!"

Trotz allem dauerte es noch zwei Jahre, bis der „Lohengrin" als erstes Werk Wagners in das neuerbaute Nationaltheater seinen Einzug hielt. Dem 12. Januar 1885 galt in ganz Prag fieberhafte Erwartung und die Aufnahme der Oper war über alle Erwartungen günstig. Freudig begrüßt dies Dr. *Karl Teige* im „Dalibor", der auch eine musikkritische Abhandlung über den „Lohengrin" liefert, und gibt der Befriedigung Ausdruck, daß die Prophezeiungen der Gegner Wagners, als ob jetzt die tschechische Musik ihrem Verfalle zutreibe, glänzend widerlegt seien, da Smetana eben in Wagners Spuren das langersehnte nationale Musikdrama geschaffen habe.

Viel skeptischer steht dieser „Lohengrin"-Aufführung ein anderer Wagnerianer *V. V. Zelený* in der „Osvěta" (1885, Beil. 791) gegenüber. Der Jubel des Publikums beweist ihm nur, daß es für Wagner noch lange nicht reif ist, daß nicht mehr als seine Schaulust befriedigt war. Wagner aber verlange vom Zuhörer völliges Mitgehen, seelisches Verständnis. Dies könnte ihm gerade das tschechische Publikum, wenn es dazu erzogen wäre, leicht bieten, denn im Gegensatze zu Frankreich und Italien wurde Wagner in Böhmen von Anfang an viel freundlicher aufgenommen. Denn seiner Ansicht nach stehe doch kein Volk, trotz aller tatsächlichen oder scheinbaren Unterschiede, den Deutschen so nahe in seinen Ansichten, wie gerade die Tschechen. Die ganze Entwicklung der böhmischen Musik stand unter deutschem Einfluß. Aber freilich davon will die Menge nichts wissen. Er spricht sich überhaupt gegen jede Uebersetzung einer Wagner-Oper aus, da dadurch ihre Seele verloren gehe. Man solle sich vielmehr bemühen, nationale Opern im Stile Wagners zu verfassen. Daraus zieht er nun den Schluß, daß es der Direktion nur darum zu tun war, Reklame zu schlagen, sie habe den „Lohengrin" zu einem Modestück herabgewürdigt, wobei die Hauptsache die Ausstattung war. Die Darstellung sei völlig verunglückt, das Publikum folgte verständnislos. Der eitle Stolz, den „Lohengrin" tschechisch zu geben, habe vergessen lassen, was man einem Genius wie Wagner schuldig sei. Um ihn verstehen zu lehren, hätte man zuerst Verdi und Donizetti aus dem Spielplan ausschalten müssen.

So ziemlich das Gegenteil dieser Ansicht ist in der Kritik *Ladislav Dolanskýs* („Ruch" 1885) enthalten. Er begrüßt es aufs wärmste, daß die tschechische Bühne nicht länger hinter dem gesamten gebildeten Europa zurückgeblieben sei und bedauert, daß die Direktion nicht schon früher den konservativen Damm gebrochen und mit Wagner so lange gezögert habe. Die Aufführung nennt er vorbildlich.

Wie dem auch immer sei, der Sieg Wagners war mit der „Lohengrin"-Aufführung endgültig entschieden. Als dann 1891 der „Tannhäuser" folgte, erschienen auch die übrigen Opern Wagners in rascher Folge und erfreuten sich immer steigender Beliebtheit.

# Kritischer Ueberblick über die Richard-Wagner-Literatur 1912/13.

## I.

Da im Laufe des letzten Jahres Publikationen von Originalwerken oder Briefsammlungen Wagners nicht erfolgten, so können wir uns gleich der Betrachtung der Schriften über Wagner zuwenden. Die Zahl der Biographien des Meisters wurde um drei vermehrt. Die geschätzte Monographiensammlung „Berühmte Musiker" mußte natürlich der Erscheinung des großen Bayreuthers den gebührenden Tribut zollen, und *R. Batka* übernahm die nicht leichte Aufgabe. Konnte er auf dem knappen Raum auch kaum Neues bringen, so hat er doch mit gewohnter Sorgfalt und Zuverlässigkeit ein Bild des Wagnerschen Lebens und Schaffens geliefert, an dem jeder seine Freude haben kann. Zahlreiche interessante Abbildungen erhöhen den Wert des vortrefflich ausgestatteten Bandes. Anspruchsvoller tritt schon *G. Schjelderup* mit seinem „Volksbuch" über Wagner (Verlag Leuckart) auf den Plan. Er hatte vor früheren Werken die Möglichkeit, Wagners Autobiographie bei seiner Arbeit verwerten zu können, voraus. Hiervon macht er auch ausgiebigsten Gebrauch, enthält sich aber leider fast jedes eigenen kritischen Urteils. Von den angepriesenen neuartigen Ergebnissen (z. B. in der Wesendonk-Affäre) ist leider in dem Buche nichts zu entdecken, das, so gut es gemeint ist, doch nur zu der endlosen Reihe kritikloser und daher heutzutage überflüssiger Wagner-Hymnen gezählt werden kann. — Sehr erfreulich ist es dagegen, daß endlich *Max Kochs* Wagner-Buch einen zweiten Band erhalten hat. (Der Schlußband soll zum Jubiläum erscheinen.) Er umfaßt die Jahre 1842—59. Meines Erachtens steht er hinter dem viel frischeren ersten Band zurück. Die kühle Aufnahme, die jener in offiziellen Kreisen gefunden hat, hat Kochs Bayreuthenthusiasmus erschüttert, ohne ihn jedoch von einer Engherzigkeit in puncto Wagner ganz zu heilen. So laviert er zwischen blinder Gefolgschaft (die Behandlung des Hornstein-Skandals S. 334 ist geradezu typisch!) und schüchternen kritischen Regungen (Autobiographie), und das gibt dem Buch etwas Unsicheres. Koch gibt in diesem neuen Bande bei weitem nicht so viel Eigenes, wie im ersten, und beschränkt sich meist auf eine Verarbeitung des vorliegenden Materials. Zwei Irrtümer möchte ich noch nebenbei richtig stellen: Wagners Berlioz-Aufsatz (S. 48), den ich kürzlich erstmalig veröffentlichte, stammt aus der *Pariser* Zeit; die Auslassungen über die Juden in Liszts Zigeunerbuch können nicht als Beweis für die Uebereinstimmung mit Wagner herangezogen werden (S. 218), da sie bekanntlich gar nicht von Liszt, sondern von der Fürstin Wittgenstein stammen!

Neben diesen Biographien erschienen zahlreiche Spezialforschungen von teilweise größerer Bedeutung. In erster Linie sei hier das vollständig umgearbeitete Werk von *S. Röckl: „Richard Wagner und Ludwig II."* genannt, das nun für die Münchner Zeit 1864—66 als authentisch gelten kann. Es ist eine sehr gehaltvolle, zuverlässige Arbeit. — Wagners Stiefvater Geyer fand in *Otto Bournot* einen Fürsprecher, der (stilistisch leider nicht immer glücklich) wertvolles Material zutage fördert. Für die Wagner-Forschung sind vor allem zwei stichhaltig nachgewiesene Punkte von Bedeutung: Geyers Vorfahren sind alle germanischer Abkunft und gehörten der protestantischen Kirche an (das vielverbreitete Gerücht von Wagners jüdischer Abstammung ist also auf jeden Fall hinfällig!), und Wagners Annahme, daß Geyer sein leiblicher Vater, ist nicht aufrecht zu erhalten. — Die „Liebestragödie Richard Wagners mit Mathilde Wesendonk" macht *Bélart*,



Nachbildung aus der von Richard Wagner auf den Stein geschriebenen Partitur seines Tannhäusers. Nach einem im Besitze der Bibliotheca Musica Regia zu Dresden befindlichen Exemplar.

angeregt durch mein Frauenbuch, wie er sagt, zum Thema einer längeren Abhandlung (Verlag von Reißner), ohne indes irgend etwas Neues vorbringen zu können; wo er es versucht, wie bei der Charakteristik Otto Wesendonks, mit dem er schonungslos ins Gericht geht (!), verliert er sich in unhaltbare Phantasiegebilde. — „Richard Wagner als Dichter" versucht *Schrenk* von neuen, wie er meint, objektiven Gesichtspunkten aus zu beleuchten, ohne aber nur entfernt seiner Aufgabe gerecht zu werden. — Auch das mehrere Jahre verstummte *Wagner-Jahrbuch* hat nach vielen Mühen endlich wieder einen neuen Sprößling, den vierten, zur Welt gebracht. Diese an sich gesunde Institution könnte sicherlich wirkliche Bedeutung erlangen, wenn das Wagner-Jahrbuch das Zentralorgan der ganzen Wagner-Forschung unserer Zeit darstellte. (Dies war der Plan, der seinem Gründer Kürschner vorschwebte!) Statt dessen ist es heute der Tummelplatz „gesinnungstüchtiger" Wagnerianer, die sich in den unfruchtbarsten Detailforschungen ergehen (ich weise hier nur auf *A. Seidls* geradezu unglaublich naive „Analogien-Parallelen" hin, die eine ständige Rubrik werden sollen!!), und was an fanatischer Gehässigkeit und Kurzsichtigkeit im sogen. kritischen Teil geleistet wird, spottet jeder Beschreibung. Einige tüchtige Arbeiten von Altmann, Koch u. a. können das Werk nicht retten.

Die 1912/13 im Brennpunkt des Interesses stehende „*Parsifal*"-*Frage* hat natürlich auch in der Wagner-Literatur ihr Echo gefunden. *Hermann Bahr* trat hier mit beneidenswertem Enthusiasmus als Hüter des Gral in die Schranken. Doch sein mit viel Begeisterung, aber wenig Logik und Ueberzeugungskraft verfaßter Werberuf: „Parsifalschutz ohne Ausnahmegesetz" verhallte ungehört, ja er trug mit zwingender Notwendigkeit seiner tatsächlichen Anfechtbarkeit wegen seinem Herold empfindliche Schlappen ein. — Objektiver ging da schon *Hugo Dinger* mit seiner Schrift „Das Recht des Künstlers" an die Lösung der Frage heran, ohne allerdings, was ja auch unmöglich ist, Andersgläubige überzeugen zu können. — Das Werden der Gralsage und ihre Krönung in Wagners „Parsifal" führt uns, auch im Dienste des „Parsifal"-Schutzes, *Golther* in No. 5 der Xenienbücher (eine sehr gediegene, wohlfeile Sammlung) noch einmal eindringlich zu Gemüte. Doch diesem ganzen, jetzt aktuellen Parsifal-Streit kommt keinerlei dauernde Bedeutung zu, er wird sehr bald von selbst verstummen.

**Dr. Julius Kapp.**

Schlußseite von Wagners letztem Brief an Angelo Neumann.

II.

Wenn mich einer fragte, in welcher Reihenfolge er die hauptsächlichsten dieser Jubiläumszeit entstammten Wagner-Bücher zur Kenntnis nehmen soll, würde ich vielleicht antworten: Zunächst bringen Sie durch *Richard Batkas* Werk ihre Vorstellung über des Meisters Leben und Werke zu klarer Ordnung und Auffrischung; dann genießen Sie in *Schjelderups* warmer Darstellung den ganzen ersten Jubel nach, der in dem jungen München die Empfänglichen beim Aufleben der Wagner-Sache erfaßte. Hierauf besorgen Sie sich für einige Tage möglichst viel freie Zeit und verschlingen *Julius Kapps* „Wagner und die Frauen" (Berlin, Schuster & Löffler). Auch er arbeitet, wie Schjelderup, durchaus auf Grund authentischen Materials, hauptsächlich einer Sammlung von etwa 6000 Briefen des Meisters, aus denen er viele wörtliche Anführungen gibt. Im Mittelpunkt dieses dokumentarischen, aber deshalb nicht minder spannenden und erregenden Romans stehen jene Züricher Tage, in denen gerade die drei Frauen, um die Wagner so viel litt: Minna Wagner, Mathilde Wesendonk und Cosima v. Bülow, mit ihren drei Ehemännern auf der Wesendonkschen Besitzung zusammen lebten. Keinerlei Eintrag geschieht der enormen Wirkung dieses Buches durch seine ausgesprochene Tendenz, für ein Besitzrecht der Allgemeinheit an der Persönlichkeit Wagners und gegen die Beschränkung dieses Rechtes durch die Gemütsbedürfnisse des Familien- und Freundeskreises zu demonstrieren. Es wird die Tausende, denen es vieles Neue bringt, bis zur letzten Seite in atemloser Anteilnahme erhalten.

Jedenfalls ist es gut, die vollkommen klare Arbeit Kapps gelesen zu haben, ehe man sich der nächstzuerwähnenden anvertraut. Nach jener nämlich erschien aus der Werkstatt der Wagner-Forschung noch ein kleineres Spezimen: Richard Wagners Liebestragödie mit Mathilde Wesendonk von *Hans Belart*. Belart erklärt hauptsächlich die menschliche Geschichte von Wagners „Tristan"-Dichtung an ihrem lebendigen Vorbild, der Wesendonk-Katastrophe. Die Wirkung der inhaltlich interessanten, innerlich belebten Schrift leidet etwas unter der manchmal sprachlich nachlässig und geeilt anmutenden Schreibweise des Verfassers, die sich von jener der vielen angezogenen Briefstellen, selbst denen von Minna Wagner, zum Nachteil abhebt. Man liest da von: Verumständungen; die Minna macht Hallo; das Brieferbrechen der Minna; — mit ihr, der Cosima, geborene Liszt, mit der Wagner die Zusammensetzung der nächsten Generation besorgte; Wagner war bemüht, die Tragödie auf die Schuld der Minna abzuwälzen; der Haß gegen Otto Wesendonk war trotz übertünchter Freundschaftlichkeit unauslöschlich; was war die Verschuldung der Katastrophe? usw. Solchen Stellen fehlt der literarische Gesellschaftsanzug für den Verkehr mit den Ehepaaren Wagner und Wesendonk. (Vergl. dazu Kapp. Red.)

Nun aber, indem ich zu der letztzunennenden Schrift mich wende, wird mir gar nicht wohl, ja ich kann sagen, schon eher etwas unwohl zumute. Wenn ich auch überzeugt bin: wer nach meiner obigen Empfehlung Batka, Schjelderup und Kapp gelesen hat, dem kann dies Buch nicht mehr schaden. Andererseits aber gibt es Leute, die einem die Erwähnung von etwas, über das sie sich entrüsten, unter allen Umständen übelnehmen. Nun, ich kann das nicht hindern; denn dieses Buch hier zu verschweigen, geht einfach nicht. Es ist bekanntlich von *Emil Ludwig* und heißt: „Wagner oder die Entzauberten." Bei Felix Lehmann, Berlin, vom Verleger mit einer weißen Feldbinde geschmückt: „Das erste umfassende Werk *gegen Richard Wagner* vom Verfasser des Bismarck-Buches." Menschlich ist das Erscheinen gerade in der Jubiläumszeit nicht diskutabel, denn je nach seinem Naturell empfindet und denkt da jeder anders. Mit dem

Zusatz, den Verfasser betreffend, hat der Verlag ehrlich vorgebeugt, spezifisch musikalische Aufschlüsse zu erwarten. Solche sind denn auch nicht Ludwigs Stärke; er irrt sich zuweilen, z. B. wenn er sich im flüchtigen Blick auf den dritten Akt „Walküre" der ihm allzuseltenen vokalen Mehrstimmigkeit nicht etwa in dem Oktett der Gefährtinnen Brünnhildens, sondern in dem Duo Wotan-Brünnhilde erinnert, das auch nicht einen einzigen Takt davon enthält. Die Ausstattung des Buches, mit Ausnahme des fast karikaturistisch wirkenden Titelbilds: Richard Wagner ein Jahr vor seinem Tode von Renoir, ist so überaus geschmackvoll, daß es bestimmt in vielen Fällen als Geschenk erscheinen wird, wohl auch auf zahlreichen Tischchen von Damen, die, mangels der von mir für nötig gehaltenen Vorbereitung durch Batka, Schjelderup und Kapp, oft gar nicht wissen werden, was sie davon denken sollen. Denn einzelne gescheit und flott geschriebene Abschnitte lesen sich für den Uneingeweihten wirklich genau wie Materialsammlungen zum höchsten Preise Wagners, bei deren Anblick etwa der Verleger gesagt hätte: Herrgott, wir kriegen ja jetzt wohl so viele Wagner-Gebetbücher, daß kein Geschäft mehr damit zu machen ist; schreiben Sie doch eine andere Konklusion aus all dem Obenstehenden, daß wenigstens der Schluß des einzelnen Essays gegen ihn geht! Andere freilich sind aufgelegt polemisch, scharf und ohne jede Spur einer anderen als gegnerischen Absicht.

Aber ein Gutes haben diese im einzelnen manchmal lässig motivierten, im ganzen oft überraschend spitzen Ausfälle. Gerade die ungewohnten Gesichtspunkte erschließen so recht die Unendlichkeit und Unergründlichkeit von Wagners Geist. Es ist beinahe wie mit den Dimensionen unseres Erdballs; man kann sie durch bestimmte Vergleiche klein finden. Man kann Bohrlöcher bis zu Tausenden von Metern und meilenlange Stollen hineintreiben. Aber gerade wenn man die an sich hochansehnliche Ausdehnung solcher Minierarbeit mit der des Ganzen zusammenhält, staunt man womöglich noch viel mehr als vorher darüber. **Dr. Max Steinitzer.**

# Wagneriana.

— *Wagner-Denkmäler.* Für die Aufstellung der Büste Richard Wagners in der *Walhalla* bei Regensburg ist der 29. Mai bestimmt worden. Bei der Feier wird Prinz Rupprecht den Prinzregenten vertreten. Einladungen zur Feier wird nur die Familie Wagner erhalten. — Wie schon berichtet, wird *Leipzig* ein großes Richard-Wagner-Denkmal erhalten, das von Max Klinger ausgeführt wird und den Komponisten aufrechtschreitend, in einen Mantel gehüllt, darstellt. Die Grundsteinlegung dieses Denkmals wird am 22. Mai stattfinden. — Auch *Dresden* wird sein Wagner-Denkmal bekommen. Dresdner Männer aus Kunst und Wissenschaft, an deren Spitze Generalmusikdirektor Geh. Hofrat *v. Schuch* steht, sind eifrig darum bemüht, um so eine seit Jahren bestehende Dankesschuld an den Meister abzutragen. Bereits vor vierzehn Jahren, am 22. September 1898, dem Tage, an dem die Königl. Kapelle die Feier ihres 350jährigen Bestehens beging, wurde der Grundstock zu einem Richard-Wagner-Denkmal gelegt, der aus dem Erträgnis der damaligen Jubiläumsfestlichkeiten der Kapelle in Höhe von rund 11 000 M. besteht. Zur Erlangung der nötigen Mittel werden öffentliche Sammlungen und große musikalische Aufführungen veranstaltet. — Am 21. Mai wird in *München* vor dem Prinzregententheater ein Wagner-Denkmal eingeweiht werden, das so ganz in der Stille unter der Führung Ernst v. Possarts von einem kleinen Kreise gestiftet wurde. Wenn man bedenkt, in welcher Weise gerade Possart, als er Intendant der Königl. Bühnen gewesen, durch Errichtung des Münchner Festspielhauses, des „Sühnebaues" zur idealen Behandlung des Lebenswerkes des Meisters, zu *Bayreuth* Stellung genommen hat (siehe Glasenapp, Band VI, S. 808), so wird es in hohem Grade befremden, daß diese im eminentesten Sinne des Wortes deutsche Sache, ein Wagner-Denkmal in München mit einer Heimlichkeit betrieben wurde, die auf die vielen Tausende begeisterter aufrichtiger Verehrer Richard Wagners, voran die Künstlerschaft, verstimmend wirken muß! —*tz.*

— *Wagner in Aegypten.* Nachdem Tosi Orsini, ein Schüler Sgambatis, am 23. Februar in Heliopolis das erste, künstlerische Wagner-Konzert veranstaltet hat, kann man nun auch in Aegypten von einer Wagner-Gemeinde sprechen! Tosi Orsini hat Teile aus den „Meistersingern", von „Parsifal", „Tristan", aus dem „Ring" vorgebracht und dies in der meisterhaftesten Nuancierung, nicht in dem italienischen bel canto-Ton, sondern in dem echt wagnerisch, herben, symbolisch-mythischen Ton. Auch das zurzeit internationale Publikum von Kairo und Heliopolis zeigte sich verständig, war begeistert und wie entrückt. In diesem ersten großen Wagner-Konzerte am Nil erfüllte sich auch dort des Meisters Wunsch, daß seine Musik noch einmal volkstümlich werden möge, volkstümlich im höchsten Sinne. *Sch.*

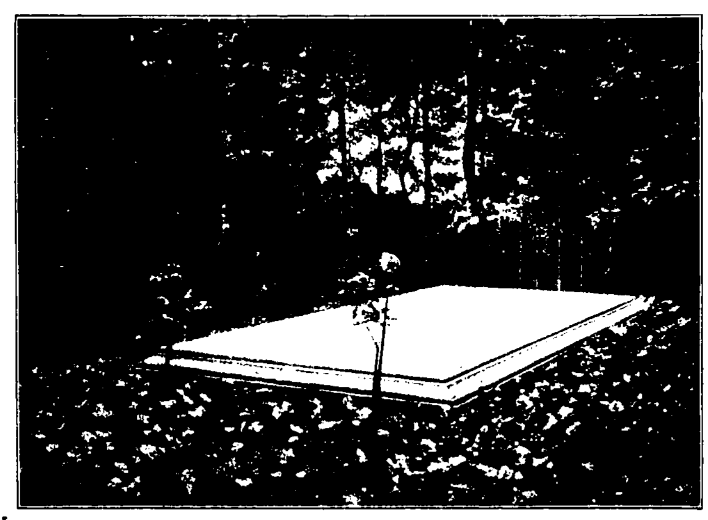
— *Wagner-Feiern.* Von den ungezählten Wagner-Feiern, die zum 100. Geburtstage an allen Orten und in jeder Form stattfinden werden, seien die besonders hervorgehoben, die in einigen Stadttheatern (nicht Hoftheatern!) Werke des Meisters unentgeltlich für jedermann aufführen. *Magdeburg* (Direktor Hagin) hat zu dieser nachahmenswerten Wagner-Feier das Beispiel gegeben.

— *Zum hundertsten Geburtstag des ersten Lohengrin.* Vor hundert Jahren, am 10. Mai 1813, erblickte *Franz Götze*, ein Künstler, der heute nur bei wenigen noch in der Erinnerung lebt, und doch bei Lebzeiten zu den gefeiertsten und berühmtesten Künstlern gehörte, das Licht der Welt. Als Sänger des ersten Lohengrin bei der Uraufführung in Weimar unter Liszt am 28. August 1860 mit Frl. Agthe (später Frau v. Milde) als Elsa, und Frl. Fastlinger als Ortrud begründete er seinen Ruf als Wagner-Sänger, und sein Auftreten mit der Schröder-Devrient und das herzliche Freundschaftsverhältnis mit Liszt bürgen für die künstlerische Größe dieses Mannes. *K.*

— *„Der Kreuzweg nach Bayreuth"* betitelt sich ein Werk von *Zdenko v. Kraft*, das bei *Reuß & Itta*, Verlagsanstalt in Konstanz herausgekommen ist. Es ist ein originelles Büchlein, in Briefform abgefaßt, das in anregender, poetischer Weise die „Hauptstationen" des Leidensweges beleuchtet und in freier Form, ohne Notieren und Registrieren der phantasievollen Empfindung das Wort läßt. So „erleben" wir mit dem Verfasser, der an seinen Freund, den begeisterten Wagnerianer Iribert schreibt, die Geschicke Wagners fast so knapp und raschfolgend wie im Kinematograph. Auch Zdenko v. Kraft ist echter Wagnerianer und verfällt manchmal in einen Wonnestil, der den Genuß des Lesens etwas beeinträchtigt. So wenn er in der bekannten Uebertreibung dieses Stiles beim Wendepunkt von Wagners Geschick in Stuttgart schreibt: „Da besann sich ein vergeßlicher Gott seiner Pflicht und wirkte Wunder." Hier haben wir ein Schulbeispiel jener Wagner-Verehrung, die wir gerade bekämpfen wollen. Im ganzen aber ist es ein Buch, das empfohlen werden kann, die bildliche Ausstattung ist sehr reich und vortrefflich (einige Proben davon geben wir in unserem Wagner-Hefte), die Bilder ergänzen den Text sinngemäß, und aus Briefen und den dazu gehörigen Bildern ist dies Buch ja auch entstanden. Die Handzeichnungen von *Gottlieb Schmid* geben dem Bildermaterial noch besonderen künstlerischen Wert.

* * *

**Eine Musikbeilage** konnten wir unserem Wagner-Hefte nicht beilegen; die noch halbjährige Schutzfrist machte alle Bemühungen darum umsonst. Im übrigen sind wir, uns der Schwierigkeiten bei der ins Ungeheure wachsenden Wagner-Literatur und der periodischen Schriften wohl bewußt, bei der Ausgestaltung des Jubiläumsheftes der „N. M.-Z." vom Bildlichen ausgegangen. Der Text ergab sich für einzelne Aufsätze, so für das Dresdner Erinnerungsblatt, von selber. Weiter brachten einzelne Betrachtungen im Zusammenhang mit Wagners Werken, sowie Darstellungen nach neuen Quellen entsprechenden Stoff. Der Hauptartikel, Stradals Studie „Wagner und Liszt", gibt durch die Gegenüberstellung der



Richard Wagners Grab im Garten der Villa Wahnfried in Bayreuth.

beiden Meister und Freunde das Charakterbild jedes einzelnen in um so schärferer Beleuchtung. Wagner im Urteil der Tschechen sollte die Legende mit zerstören helfen, daß Wagner zeit seines Lebens unverstanden und gehaßt gewesen wäre.

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 3. Mai, Ausgabe dieses Heftes am 15. Mai, des nächsten Heftes am 5. Juni.**

# Dur und Moll

— *Verklungene Eulenrufe.* Heuer, im Jubeljahre Richard Wagners, tut es doppelt wohl, in alten Jahrgängen deutscher Zeitschriften zu blättern und die gehässigen Urteile zu lesen, mit denen die Verständnislosigkeit der Zeitgenossen bei jeder Gelegenheit Wagner und dessen musikdramatischen Werken die elendeste Zukunft prophezeite. „Ueber Land und Meer" berichtete 1859 über die erste Aufführung des „Lohengrin" in Berlin: „Der erste Akt erhielt die Zuhörermasse in lebhafter Spannung; im zweiten begannen die erregten Wogen merklich zu sinken; im dritten konnte Lohengrins Schwan über die stille Fläche der beruhigten Beifallswasser schon so friedlich hinziehen wie ein Spreeschwan am Unterbaum über den flachen Rücken unserer guten Spree oder wie d e r m i t v i e l G e s c h r e i u n d w e n i g W o l l e a u s g e s t o p f t e S i n g s c h w a n d e r Z u k u n f t s m u s i k bald auf den flachen Händen seiner Klatscher und Lärmmacher sich wiegen wird!" In No. 34 desselben Jahrgangs findet sich die folgende Notiz: „Auf dem Leipziger Musikfest hat sich die sogen. Wagnersche Schule oder Zukunftsmusik mit dem Titel „*Weimarsche Schule*" belegt — auch ein Zeichen unserer Zeit! Wenn es Zeit ist, wird man dieser Schule schon den richtigen Namen geben und jedenfalls ist es nicht ihre Sache, sich zu titulieren!" — In No. 17 von 1860 werden Urteile von französischen Zeitschriften über Wagner zitiert. Es heißt da im „Figaro": „Wagner läßt sich den Messias der Zukunftsmusik nennen. Er ist der *Marat* der Musik, dessen Robespierre H. Berlioz ist, weshalb denn auch diese beiden Menschen sich gründlich hassen. Seine musikalische Phrase wickelt sich wie ein Makkaroni ab, der sich abspinnt, aber nie recht; seine Melodie ist klebrig wie Vogelleim!" — In der „Allgemeinen Familienzeitung" von 1872 (No. 34) ist gar folgendes zu lesen: „*Tödliche Folgen der ‚Zukunftsmusik'.* In Bremen starb kürzlich der Baßbuffo Clement und zwar, wie man sagt, infolge der Ueberanstrengung, welche er sich beim Einstudieren der Rolle des ‚Beckmesser' in Wagners ‚Meistersingern' auferlegte. Gleicher Ursache wurde bekanntlich der Tod Campes in Wien zugeschrieben. Man erinnere sich auch, daß an einer Wagnerschen Oper der treffliche Schnorr sich den Tod holte und verschiedene Sängerinnen sich in diesen Opern bereits ruiniert haben!" — Die „Zukunft", von der man damals faselte, ist längst zur Gegenwart geworden; glänzend hat der Schwan seine Flügel ausgebreitet — wer redet heute

noch von den Eulen, die „aus finsteren Dornenhecken" ihr Kreischen ertönen ließen?!

*E. v. K.*

## Kompositionen

**Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.**

(Redaktionsschluß am 30. April.)

**W. K.** Ein melodisch anmutiges Stück mit wirksamen Gegensätzen. Weniger interessant ist der Rückgang nach g moll. Die Nocturne lehnt sich in allen Teilen an bekannte Muster an. Abonnent?

**Alfa.** Unbrauchbar. Sie sollten sich zunächst mit etwas Akkordik beschäftigen. Ab.-Ausweis!

**A. M.** Geht an. Schreiben Sie noch einige Dutzend ähnlicher Sätze zu demselben Text, vielleicht kommt dann endlich etwas Besseres heraus. Bleiben Sie beim vierstimmigen Satz.

**Ph. B., M—brunn.** Die beiden Lieder befriedigen. Beachtenswerte Veranlagung. Bei weiterer Beschäftigung mit Musik wird die Phantasie allmählich flügge werden und das Formengefühl erstarken.

**J.** Sie sollten mit Ihrer praktischen Erfahrung als Chorleiter ein eingehendes Musikstudium verbinden, über belanglose Durchschnittsleistungen kommen Sie sonst nicht hinaus. Ebenso wäre Beschränkung auf einfachere Formen zu empfehlen. Von den vielen Albernheiten der Männerchorliteratur scheinen Sie unberührt zu sein; der Ausdruck Ihrer Sätze ist nicht unedel, nur die persönliche Note fehlt.

**W. G. Sch., N.** Wenn Ihnen die Gelegenheit zur theoretischen Weiterbildung fehlt, dann sollten Sie jedenfalls keine Quartette mehr komponieren. Ihre Unternehmungslust ist ja erfreulich. Es zeigen sich auch Spuren eines echten Talents. Wir vermissen nur eingehendere Schulung.

**A. 26.** Durch fachliche Ausbildung bei tüchtigen Lehrkräften. Sie könnten ja neben Ihrem Beruf eine Musikschule besuchen. An der musikalischen Weiterbildung der Lehrer scheint den zuständigen Behörden neuerdings wieder mehr zu liegen.

**J. A. E., R.** Ihre satztechnische Mache weist noch allerhand bedenkliche Schwächen auf, so daß Sie an eine Veröffentlichung nicht denken dürfen. Jedenfalls wären Sie ein dankbarer, gelehriger Schüler, da sich Ihre musikalische Begabung namentlich in der melodischen Erfindung bemerkbar macht.

**A. H. S. M.** Was Sie mit leidlich geschickten Fingern Ihrem Klavier abgerungen haben, läßt noch keine ernsthafte Kritik zu.

**Kämpfer.** Ungenügend. Die Theorie scheint Ihnen ein Irrgarten zu sein. Hat Sie denn noch kein Musiklehrer auf die Konfusionen in Ihrem Schaffen aufmerksam gemacht?

**L. E. T.** Als ein Werk volkstümlichster Art verdient Ihre Messe Anerkennung. Mehr Vertiefung wäre solchen praktischen Früchten Ihrer kirchenmusikalischen Tätigkeit schon zu wünschen.

Unserem heutigen Heft liegt ein Prospekt von dem Verlage **F. Bruckmann, A.-G., München,** bei, den wir der besonderen Beachtung unsrer Leser empfehlen.




Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

# NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark.

1913 Heft 17

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.


**Inhalt:** 

## Musikalische Zeitfragen.

### „Staatlich geprüfte" Musiklehrer und Musiklehrerinnen.

Von Prof. OTTO URBACH (Dresden).

EIN Jeder, dem die musikalische Zukunft unseres Volkes am Herzen liegt, wird die vom Königlich Sächsischen Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts aufgestellte, am 1. Mai 1913 in Kraft getretene

Prüfungsordnung für Musiklehrer und Musiklehrerinnen[1]

als eine Kulturtat von ganz erheblicher Bedeutung mit Freude und Genugtuung begrüßen. Endlich ist von höchster amtlicher Stelle aus ein Damm errichtet worden, an dem sich, wenn wir überhaupt Vertrauen auf den deutschen Geist setzen können, die bisher alles überflutenden Wogen des höheren und niederen Dilettantismus brechen werden. Die alte Musikantenherrlichkeit, die sich mit einer gewissen, oft auch nur mit einer sehr ungewissen Fertigkeit auf einem Instrumente zufrieden gibt, zeitlebens an dem vom Lehrer Erlernten und damit an der Schülerleistung kleben bleibt, wird wohl nun hoffentlich ein ruhmloses Ende finden. Damit hoffentlich auch die Zahl derjenigen, die vor lauter Heb- und Senk-, Rücken- und Lendenmuskelbewegungen keine Zeit finden, sich mit den brennend notwendigen Aufgaben der geistigen Vertiefung, der Verinnerlichung der Form, der auf den Grund gehenden Theorie, kurz mit all dem reichen, blühend aufsprießenden musikalischen Leben außerhalb ihres engen Kreises zu beschäftigen. Damit vor allem auch der große Haufe derer, die mit „Musik" überhaupt nichts zu tun haben, jene Hydra der Unmusikalischen, die gleichwohl in der „königlichsten der Künste" dilettieren, weil der Mantel, der ihre hehre Gestalt verhüllt, gar so weit und umfassend ist. In Zukunft wird sich „staatlich geprüfter Musiklehrer" vorläufig im Königreich Sachsen nur nennen dürfen, der die in der Prüfungsordnung verlangten Bedingungen erfüllt. Der große herrliche Fortschritt wird nicht darin liegen, daß der eine oder der andere besonders Strebsame sich den staatlichen Stempelabdruck erwirbt, sondern darin: daß unsere Musikschulen ihre Schlußprüfungen mit den Forderungen der Prüfungsordnung in Einklang bringen werden müssen, damit sie gleichwertig mit der Prüfung vor der Kommission erscheinen; daß auch unsere Privatlehrer „ihr Krämchen in Ordnung bringen", sich selbst auf den hohen Standpunkt der Prüfungsordnung stellen, mit ihren Forderungen vertraut und befähigt werden, begabte Schüler zur verlangten Reife zu bringen. So kann auf diesem Wege vielleicht doch erreicht werden, was bei der bisher betriebenen einseitigen Instrumentenabrichtung nur bedingungsweise möglich war und was so bitter not tut: das allgemeine musikalische Wissen auf eine höhere Stufe zu bringen. Es ist so oft schon ausgesprochen worden, daß unserem Volke die eigentliche musikalische Kultur fehlt, trotzdem von allen Künsten ihm eigentlich gerade die Musik im Blute liegt; alle Konzerte, alle Musikfeste, alle Gesangvereine werden es nicht verhindern, daß der Mehrzahl unserer Volksgenossen Musik in einigermaßen künstlerischer Gestalt eine zu schwierige Aufgabe ist, solange sie nicht zum Verständnis erst durch den Musikunterricht erzogen werden. Dazu gehört vor allem, daß die Erzieher selbst erzogen werden. Es wird mit der Zeit unmöglich werden, daß Musiklehrer von Ruf nicht imstande sind, den Modulationsgang eines Werkes anzugeben, ordentlich und mit Begründung zu phrasieren, ein Werk sich selbständig einzustudieren, selbst leichtere Stücke vom Blatt zu lesen; daß sie weder in der Geschichte ihres Instrumentes, dessen Literatur, noch in der allgemeinen Musikgeschichte einigermaßen zuhause sind; daß ihnen Harmonie und Generalbaß, Kontrapunkt und Fuge tibetanische Wüsten sind, daß sie sogar ihre Muttersprache nicht so weit beherrschen, um ein anständiges Zeugnis schreiben zu können! Es ist geradezu als ein Glück anzusehen, daß das Königliche Kultusministerium auch der allgemeinen Bildung der Musiklehrer seine Aufmerksamkeit zuwendet; deren Tiefstand in so vielen Fällen ist doch ohne Frage einer der Gründe, warum die Musik innerhalb der Geisteswissenschaften nicht den Rang einnimmt, der ihr zukommt. Ob sich die Forderung des Einjährig-Freiwilligenzeugnisses wird durchsetzen lassen, werden wohl schon die ersten Prüfungen ergeben, wenn nämlich die Prüfungskommission so zusammengesetzt wird, daß sie Wert- und Geschmacksurteile abgeben kann und nicht nur Aufgaben zu stellen imstande ist; zu dem Zwecke müßten ihr, was ja eigentlich selbstverständlich ist, auch ausübende Künstler angehören. Das Königliche Kultusministerium sieht übrigens weitherzig eine besondere Prüfung vor für diejenigen, die nicht die Einjährig-Freiwilligenberechtigung besitzen. Die Musik hat ja bekanntlich mit den technischen Wissenschaften das gemein, daß über aller Theorie die Praxis steht;

[1] Gesetz- und Verordnungsblatt für das Königreich Sachsen, 1913, 3. Stück.

das ganze Wie der Auffassung, die ganze Gehörbildung, die ganze Verfeinerung des Geschmackes, die Steigerung und Veredelung der Begabung kann nur in der Praxis erfolgen. Man wird nicht ein hervorragendes Talent, dem die ganze Welt Musik ist, von der Prüfung ausschließen, weil es keine höhere Schule besucht hat; aber die bestehende Forderung der höheren Bildung wird für musikliebende Eltern doch ein Grund sein, ihren musikalischen Kindern auch eine sorgfältige allgemeine Bildung angedeihen zu lassen. Dann darf nicht vergessen werden, daß der Staat, wenn er Prädikate verleiht, wie in den technischen Wissenschaften so auch in der Musik wohl das Recht hat, einen anerkannten Nachweis einer allgemeinen Bildung zu verlangen.

Aehnlich steht es mit der Forderung pädagogischer Vorbildung, die ja gern mit einem höhnischen Seitenblick auf die „Schulmeister" abgetan wird. Nun, ich habe zahlreiche Volksschullehrer zu der bereits bestehenden Fachlehrerprüfung für höhere Schulen in Klavier und Theorie vorgebildet und muß gestehen, daß ich eine Summe von methodischem Denken, gründlicher musikalischer Durchbildung, inniger Liebe zur Musik und staunenswerter Begabung vorgefunden habe, wie sie im Musikerstande nicht alltäglich ist. Der Himmel mag einen ja vor jenen großen „Pädagogen" bewahren, die im Zwange einer Methode die holde Kunst und die Liebe zu ihr dem Schüler gründlichst verleiden — aber ich meine, kein Musiklehrer wird ohne wirkliche Bereicherung für seinen Unterricht die „Reinsche Pädagogik" oder mindestens die volkstümlichen Salzmannschen „Ameisen"- und „Krebsbüchlein" aus der Hand legen. Und der Staat hat sicher auch hier ein Recht, von einem sich als „staatlich geprüft" bezeichnenden Musiklehrer den Nachweis von Lehrbefähigung zu verlangen.

Es ist bedauerlich, daß das, was für die Organisten, Gesanglehrer und Instrumentalisten recht ist, daß sie Klavier spielen können, nicht auch billigerweise für die Klavierspieler gilt, daß sie auch etwas vom Orgelspiel, womöglich auch vom Gesang und von einigen Orchesterinstrumenten verstehen müssen. Man wende mir nicht ein, daß die virtuose Ausbildung auf dem Hauptinstrumente allein so viel wichtiger und nützlicher sei als die vielseitige: für Dirigenten und Komponisten ist es hoffentlich sofort einleuchtend, daß die praktische Beschäftigung mit mehreren Instrumenten einen ganz anderen Einblick in das Wesen des Orchesters gewährleistet als alle theoretische Kenntnis; aber auch alle Intonations- und Gehörfragen, die Stimmführung des gebundenen Stils, selbst Phrasierungsfragen sind dem Klavierspieler nicht so fernliegend und schwierig bei praktischer Betätigung auf Orgel und Orchesterinstrumenten. Wenn die Prüfungsordnung von dieser bei der Prüfung im Klavier absieht, so will sie offenbar Härten vermeiden, da die musikalische Erziehung unserer Jugend noch nicht allerorten darauf eingestellt ist.

Ebensowenig kann eine Härte darin gefunden werden, daß von den Prüflingen eine kleine Komposition in der Liedform und die Instrumentation eines gegebenen viertaktigen Satzes verlangt werden: das kann unter keinen Umständen bedeuten, daß moderne verwickelte Gebilde auf dem grünen Tische niedergelegt werden, sondern es soll damit nachgewiesen werden, daß man in den betreffenden Gebieten praktisch gearbeitet hat.

So reich gestaltet die Klausurarbeiten und die mündliche Prüfung sind, so dürftig wird manchem das erscheinen, was in der praktischen Prüfung z. B. von Klavierspielern verlangt wird. Es ist der Stolz unserer Musikschulen, die Technik bis aufs äußerste zu steigern und von den als „reif" bezeichneten Schülern das Außerordentliche zu verlangen; die Prüfungsordnung hätte ohne weiteres Mindestziele setzen können: als technische Etüden die Chopinschen und einige der Lisztschen und Rubinsteinschen; als polyphone nicht nur ein Stück aus dem „Wohltemperierten Klavier" sondern wenigstens die Hälfte aller Präludien und Fugen, mindestens zwei Suiten von jeder Sammlung und die hauptsächlichsten Konzertstücke Bachs; als Vortragsstücke Beherrschung sämtlicher Sonaten und Variationen Beethovens, davon wenigstens zwei der schwierigeren konzertmäßig; ebensogut hätte eines der bekannten Klavierkonzerte verlangt werden können; es wird ja ohne weiteres geleistet. Literaturkenntnis ist für den Musiklehrer mit das Allerwichtigste; wenn in irgend einem Unterrichtszweige, so ist bei uns der Lehrer auf die suggestive Wirkung seiner Persönlichkeit angewiesen und diese wird mächtig dadurch unterstützt, daß er „alles" auswendig vorspielen kann. Doch auch hier hat das Königliche Kultusministerium anscheinend vorsichtigerweise Härten aus dem Wege gehen wollen.

Die neue Prüfungsordnung stellt sich also als ein wohlüberlegtes, maßvolles und sachverständiges Werk dar, das bei vernünftiger und wohlwollender Anwendung durch die Prüfungskommission es der Mehrzahl unserer wirklich musikalischen und gebildeten Musiklehrer wohl ermöglicht, sich den Titel „Staatlich geprüft" zu erringen. Die jungen Leute, die das Konservatorium mit dem Reifezeugnis verlangen, sollten es als Ehrensache ansehen, sich der Prüfung zu unterziehen, auch wenn sie in noch so hochgeschwellter Brust den Lehrberuf als etwas Untergeordnetes betrachten, und alle Konzertsolisten, Kapellmeister und Komponisten werden „wollen"; — ach, wie so oft haben wir's erlebt, wie sie das Schlußkonzert als die erste Stufe zu unerhörten Triumphen betrachtet haben und wie sie nachher um jeden Preis sich Stunden erbettelten! Das liegt natürlich auch an der Härte des Lebens und an der Schwierigkeit unserer musikalischen Verhältnisse. Diejenigen, die nicht mehr die Kraft in sich fühlen, die Prüfung abzulegen, weil sie der Kampf ums Leben stumpf gemacht hat, mögen sich gleichwohl mit den Prüfungsforderungen vertraut machen, da sie vielleicht dadurch in die Lage kommen können, Schüler auf sie vorzubereiten; so kann auch für sie die Prüfungsordnung zum Segen werden. Denjenigen, die da glauben, Theorie und Kontrapunkt, Aesthetik, Akustik und Pädagogik zum Unterrichten nicht nötig zu haben — nun, die mögen so fortwursteln; das Publikum wird denn doch bald mit offeneren Augen sehen. Es ist dringend zu wünschen, daß alle deutschen Regierungen sich dem Vorgang der sächsischen anschließen.

Zum Schluß sei mir erlaubt, die auf die Privatlehrer bezüglichen Paragraphen der Prüfungsordnung im Wortlaut wiederzugeben:

§ 1. Wer die Befähigung zur Verwendung als Musiklehrer[1] oder als Gesanglehrer an höheren Lehranstalten erweisen oder wer sich zum Zwecke der Erteilung von Privatunterricht als staatlich geprüfter Lehrer des Gesangs, des Klavierspiels, des Orgelspieles, des Spieles auf Orchesterinstrumenten oder der Musiktheorie bezeichnen will, hat eine Prüfung abzulegen.

§ 2. Die Prüfung wird an dem Friedrich-August-Seminar zu Dresden-Strehlen, nach Bedarf auch an dem Lehrerseminar zu Leipzig abgehalten.

§ 3. Zur Abhaltung der Prüfung werden Kommissionen gebildet, deren Mitglieder das Ministerium des Kultus und des öffentlichen Unterrichts ernennt.

Jede Kommission besteht aus einem königlichen Kommissar als Vorsitzendem und der erforderlichen Anzahl von fachmännisch gebildeten Mitgliedern.

Erstreckt sich die Prüfung auch auf allgemeine Pädagogik (§ 12 a), so tritt ein wissenschaftlicher Lehrer dieses Faches hinzu. . . .

§ 4. Die Prüfung wird nach Bedarf in den Monaten Mai oder Oktober abgehalten, sofern sich eine genügende Anzahl zur Zulassung geeigneter Bewerber meldet. . . .

§ 5. Zur Prüfung werden Bewerber zugelassen, die das 20. Lebensjahr vollendet haben, ihre sittliche Unbescholtenheit nachweisen, das Zeugnis über die Berechtigung zum Einjährig-Freiwilligendienst oder über den erfolgreichen Besuch der ersten Klasse einer höheren Mädchenschule (im Sinne des Gesetzes über das höhere Mädchenbildungswesen vom 16. Juni 1910 — Gesetz- und Verordnungsblatt S. 140) oder

[1] In dieser Prüfungsordnung sind unter Lehrern oder Bewerbern stets auch Lehrerinnen oder Bewerberinnen zu verstehen.

den Nachweis einer gleichwertigen allgemeinen Bildung, außerdem aber Zeugnisse über ein wenigstens zweijähriges Studium an einem Konservatorium oder über eine gleichwertige technische und methodische Schulung und musiktheoretische und musikwissenschaftliche Ausbildung erbringen...

Die Entschließung darüber, ob Bewerber, die eine den vorstehenden Anforderungen entsprechende allgemeine Vorbildung nicht nachweisen können, zu der Prüfung zuzulassen sind, bleibt dem Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts für den einzelnen Fall vorbehalten. Dieses kann für solche Bewerber eine besondere Vorprüfung hinsichtlich der allgemeinen Vorbildung anordnen.

Bewerber, welche die sächsische Staatsangehörigkeit nicht besitzen, bedürfen zu ihrer Zulassung der Genehmigung des Ministeriums.

§ 6. Alle Gesuche um Zulassung zur Prüfung sind an den Vorsitzenden der Prüfungskommission, vor der die Prüfung abgelegt werden soll, bis zum 15. Februar oder 15. Juli einzureichen....

§ 8. Prüfungsfächer sind: Gesang, Klavierspiel, Orgelspiel, Spiel auf Orchesterinstrumenten, Musiktheorie (einschließlich Komposition und Instrumentation). Ueberdies ist jeder Bewerber in Musiktheorie, sofern er diese nicht als Prüfungsfach gewählt hat, und in Musikgeschichte und Pädagogik im allgemeinen und besonders in Methodik, Geschichte und Literatur des gewählten Faches zu prüfen....

§ 9. Die Prüfung, die die allgemeine pädagogische Vorbildung und die fachberufliche Befähigung des Bewerbers erweisen soll, zerfällt in eine schriftliche, mündliche und praktische Prüfung....

Schriftliche Prüfung: A. Aufsatz.

§ 10. Zur häuslichen Bearbeitung wird eine Aufgabe aus dem pädagogischen Gebiete, namentlich aus der Methodik des Faches oder der Fächer, für welche die Lehrbefähigung erstrebt wird, oder aus der Musikästhetik oder Musikgeschichte und Musikliteratur gestellt.

B. Klausurarbeiten.

§ 11. Unter steter Aufsicht eines Mitgliedes der Prüfungskommission oder eines Lehrers der Anstalt, an der die Prüfung abgehalten wird, sind (in der Regel drei bis vier Wochen vor der mündlichen Prüfung) anzufertigen von den Prüflingen

1. in Gesang, Klavierspiel, Spiel auf Orchesterinstrumenten:
   a) eine Bearbeitung von Aufgaben aus der Harmonielehre: Aussetzen bezifferter Bässe, Modulationen, Harmonisieren eines cantus firmus (Lied oder Choral);
   b) eine Bearbeitung einfacher kontrapunktischer Aufgaben: Satz im ungleichen Kontrapunkt, Fughette;
   c) eine freie Arbeit: Spruch, Satz in Liedform;
   d) Instrumentieren eines gegebenen viertaktigen Satzes;
   e) Musikdiktate;
2. in Orgelspiel und 3. in Musiktheorie ähnliche, jedoch erschwerte Aufgaben.

§ 12. In der mündlichen Prüfung ist nachzuweisen:
   a) verständnisvolle Kenntnis der Grundzüge der Psychologie und der wichtigsten Grundsätze des Unterrichts und der Erziehung im allgemeinen;
   b) Vertrautheit mit der Methodik, Geschichte und Literatur des gewählten Faches und mit den amtlichen Vorschriften und Lehrplänen für dasselbe in den verschiedenen Schulorten;
   c) Kenntnis der Harmonielehre, der Grundgesetze des Kontrapunktes und der Formenlehre (Analysen);
   d) Kenntnis des Hauptsächlichsten aus der musikalischen Aesthetik und Akustik;
   e) Kenntnis des Hauptsächlichsten aus der Geschichte der Musik;
   f) Kenntnis des Baues der beim Unterricht in dem gewählten Fache benötigten sowie der sonst gebräuchlichsten Tonwerkzeuge....

§ 13. In der praktischen Prüfung ist die technische und musikalische Beherrschung des gewählten Tonwerkzeuges und die Lehrfertigkeit zu erweisen....

Zwei Lehrproben müssen von allen Bewerbern abgelegt werden, die überhaupt noch nicht unterrichtet haben.

Nach Ermessen der Prüfungskommission können den Bewerbern 2 bis 3 Wochen vor der praktischen Prüfung Aufgaben für vorzubereitende Musikstücke erteilt werden.

§ 14. Bei der praktischen Prüfung im Gesange sind zu fordern:
   a) Vortragsproben im Sprechen von Texten, auch in lateinischer, französischer und italienischer Sprache,
   b) gute Tonbildung und Treffsicherheit,
   c) Fähigkeit, Stimmen nach Charakter und Zustand zu prüfen,
   d) Uebungen (Solfeggien, Vokalisen) und Vortrag von Liedern und Arien aus der Zahl der als vorbereitet bezeichneten oder zur Vorbereitung aufgegebenen Musikstücke nach Wahl der Kommission;
   e) Vomblattsingen eines Liedes und einer schwereren Chorstimme, außerdem
   f) Klavierspiel, und zwar
      1. Vorspielen eines vorbereiteten Stückes im Schwierigkeitsgrade der Sonaten von Clementi, Haydn, Mozart,
      2. Vomblattspielen oder -begleiten einer Arie oder eines Liedes oder Chorsatzes (auch in alten Schlüsseln),
      3. freies Harmonisieren einer Volks- oder Choralmelodie,
      4. Transponieren eines Liedes oder Chorales, Ergänzung bezifferter Bässe, Modulationen;
   g) Abhalten einer Lehrprobe in Einzel- oder Chorgesang.

   Die Aufgaben hierzu werden auf Vorschlag eines Mitgliedes der Kommission vom Vorsitzenden bestimmt und durch das Los verteilt.

   Zur Vorbereitung auf eine Lehrprobe wird ein Tag, zu ihrer Abhaltung die Zeit von 20—25 Minuten gewährt.

   Vor Beginn jeder Lehrprobe ist ein methodisch angelegter Entwurf einzureichen. (Die Lehrprobe wird auch von der praktischen Prüfung im Klavierspiel, Orgelspiel und dem Spiel auf Orchesterinstrumenten verlangt.)

§ 15. Bei der praktischen Prüfung im Klavierspiel ist zu fordern:
   a) Vorspielen von technischen Uebungen und von Klavierstücken aus der Zahl der als vorbereitet bezeichneten oder zur Vorbereitung aufgegebenen Stücke nach Wahl der Kommission, und zwar von
      1. technischen Etüden,
      2. polyphonen Stücken (darunter mindestens eines aus dem „Wohltemperierten Klavier" von J. S. Bach),
      3. Vortragsstücken klassischer, romantischer und neuzeitlicher Komponisten,
   b) Vomblattspielen eines Stückes im Schwierigkeitsgrade der Sonaten von Clementi, Haydn, Mozart,
   c) Vomblattbegleiten eines Liedes oder einer Instrumentalkomposition,
   d) Transponieren eines Liedes, Chorals oder ähnlichen Satzes,
   e) Ergänzung bezifferter Bässe, Modulieren, alte Schlüssel.

§ 16 enthält ähnliche Aufgaben für Orgelspiel, wobei Klavierspiel verlangt wird,

§ 17 für das Spiel auf Orchesterinstrumenten, auch mit Aufgaben für Klavierspiel,

§ 18 für die Theorie, von deren Prüflingen auch Improvisieren im freien und strengen Stil verlangt wird.

Der Rest der Prüfungsordnung enthält Bestimmungen über Zurückweisung von Prüflingen, über Zensuren, das Prüfungszeugnis und über die Gebühren (für die Prüfung in einem Fache für sächsische Staatsangehörige 30 M., in mehreren Fächern 40 M., für andere Bewerber 45 und 60 M.). Prüflinge, die nicht bestanden haben, können in Jahresfrist zu einer wiederholten Prüfung zugelassen werden.

Zu wünschen wäre, daß eine Prüfungsordnung für Privatmusiklehrer, gesondert von der für seminaristisch gebildete Lehrer, veröffentlicht würde, mit genauen Bestimmungen über die Lehrproben, die notwendige Literatur über Pädagogik und Psychologie, damit viele gute Künstler und vortreffliche Musiklehrer, die rein erfahrungsgemäß unterrichten, von der Prüfung nicht abgeschreckt werden und diese dadurch nicht ihren Zweck verfehlt.

# Für den Klavierunterricht.

**Friedrich Chopin: Etüden op. 25.**

III.

CHOPINS Biograph Niecks nennt die Etüde No. 7, die er sonderbarerweise (Band II S. 276) in E dur (!) hört, „ein Duett zwischen ihm und ihr, bei welchem sich der Erstere gesprächiger und nachdrücklicher zeigt, als die Letztere." Das prächtige Stück, in erster Linie eine Studie des Anschlages und des Vortrages, zählt zu Chopins populärsten Kompositionen. Außer den Pianisten

haben es insbesondere die Violoncellisten zur Bereicherung ihres Repertoires in Beschlag genommen, wozu allerdings der einleitende Takt und im Verlaufe des Tonstückes manche Wendung geradezu aufmuntert.

Jedenfalls ist die Baßstimme violoncellmäßig empfunden und der Pianist wird gut tun, sich dies bei seinem Vortrage vor Augen zu halten. Man beginne ein wenig frei, etwa nach dieser Einteilung,




das letzte Viertel etwas zurückgehalten. Gesangreich, aber sehr zart, ohne leidenschaftliche Erregungen fließe das Melos dahin, in seiner tiefmelancholischen Stimmung einem Lenauschen Gedichte vergleichbar. Durch verschiedene Anschlagsnuancen selbst noch im zartesten *pp* wird es gelingen, Monotonie fern zu halten; der Vortrag sei nicht nur schön in der Tongebung, sondern auch interessant und fesselnd. Die begleitenden Achtel — immer wieder muß darauf hingewiesen werden — gegen die beiden melodieführenden Stimmen untergeordnet. Ein zu starkes Hervortreten des gleichsam nur schwebenden Akkompagnements ist imstande, die dem Stücke innewohnende Poesie zu zerstören und seinen zarten Zauber und Duft in die unerträglichste Qual zu verwandeln. Auch bei den *f*-Stellen sei man sich dessen bewußt. Den Doppelschlag Takt 21 führe man nicht hastig, sondern in Ruhe aus, selbstverständlich im Rahmen des Taktes ohne *tempo rubato*. Es scheint wohl angebracht, zur Erklärung des letzteren die Worte wiederzugeben, in welchen Franz Liszt (Ges. Schriften Band I S. 82) über diese Eigentümlichkeit der Chopinschen Vortragsart sich vernehmen läßt. Liszt sagt dort: „Chopin zuerst führte in seinen Kompositionen jene Weise ein, die seiner Virtuosität ein so besonderes Gepräge gab und die er *tempo rubato* benannte: ein geraubtes, regellos unterbrochenes Zeitmaß, geschmeidig abgerissen und schmachtend zugleich, flackernd wie die Flamme unter dem sie bewegenden Hauch, schwankend wie die Aehre des Feldes unter dem weichen Hauch der Luft, wie der Wipfel des Baumes, den die willkürliche Bewegung des Windes bald dahin, bald dorthin neigt. Da indes diese Bezeichnung dem, der sie kannte, nichts lehrte und dem, der sie nicht kannte, ihren Sinn nicht verstand und herausfühlte, nichts sagte, unterließ Chopin später, sie seiner Musik beizufügen, überzeugt, daß wer überhaupt Verständnis dafür habe, nicht umhin könne, das Gesetz dieser Regellosigkeit zu erraten. Alle seine Kompositionen aber müssen in dieser schwebenden, eigentümlich betonten und prosodischen Weise (balancement accentué et prosodié), mit jener morbidezza wiedergegeben werden, deren Geheimnis man schwer beikommt, wenn man ihn nicht öftmals selber zu hören Gelegenheit hatte. Er schien bedacht, diese Vortragsart auf seine zahlreichen Schüler und namentlich auf seine Landsleute zu übertragen etc. etc." Soweit Liszt. Das *tempo rubato* richtete leider in den Köpfen vieler, die „das Gesetz dieser Regellosigkeit nicht errieten" und lediglich dem Buchstaben gehorchten, eine so heillose Verwirrung an, daß bisweilen die Fundamente der Rhythmik gelockert wurden und statt des balancement accentué et prosodié ein Zerrbild manieristischen Vortrages entstand, das auf musikalisch empfindende Menschen abstoßend wirken mußte. Sache des verständigen Lehrers wird es sein, durch sein Vorbild dahin zu wirken, daß der Schüler die Freiheit des Vortrages, das agogische Empfinden bemeistere und in keiner Weise ausarte. Freilich — selbst mit den schönsten Worten ist der Sache nicht beizukommen, notwendig, in diesem Falle ganz besonders notwendig ist das lebendige Beispiel am Instrumente. Die „kniffelige" Baßpassage des Taktes 22, nicht minder diejenige des Taktes 24 der vorliegenden Etüde verlangt pianistischen Schliff in ganz besonderem Maße, soll sie nicht den Eindruck des Unzulänglichen erwecken. Ein ausgesucht guter, d. h. bequemer Fingersatz ist zu ihrer Lösung ein Haupterfordernis. Von Takt 24 beginnend bereite man die durch vier Takte währende Steigerung vor, welche in wirklicher Großartigkeit abschließen muß. Ich bin dafür, die Baßfiguren des vorletzten und letzten Taktes im *legatissimo* auszuführen, so zwar, daß sie nicht den nüchternen Eindruck gut gespielter Skalen, sondern den poetischen mächtig rollender Tonwogen hervorrufen. Pedalgebrauch mit Ausnahme des ersten Achtels des letzten Taktes (B $\frac{6}{4}$) ausgeschlossen. Man vergegenwärtige sich auch, daß *ritenuto* zurückgehalten, *molto ritenuto* daher sehr zurückgehalten, also eine weitausholende Dehnung des Zeitmaßes bedeutet. Nach diesem Höhepunkte werde die folgende bis zur Wiederkehr des Hauptsatzes währende Episode zu zarter Wirkung gebracht. Nicht zu übersehen ist, daß wiederholt Sopran- und Baßstimme hinsichtlich der Einteilung sich unterscheiden.



Es folgt die Wiederkehr des Hauptsatzes; für dieselbe gilt alles oben Gesagte; *fz* heißt betont, hier jedoch *ma non troppo*, denn *fz* im *pp* ist jedenfalls anders zu behandeln als *fz* etwa im *f* oder *ff*. Man hüte sich, die Triolen



zu zerreißen, sie sollen sich vielmehr melodisch anschmiegen und von natürlichem Ausdrucke erfüllt sein.

Die folgende chromatische Passage des Basses poltere man nicht, sondern bedenke *pp cresc. p*, dazu *forzato* wie bereits erklärt. Auch für diese Stelle empfehle ich größtes *legato*, das durch eng aneinander gesetzte Finger gewonnen wird. Nicht gerade bequem auszuführen ist der nachfolgende Triller mit der Dezimenbindung:




*gis* (natürlich *sopra*) als melodische Note gut gehalten, die angegebenen *marcati* ja nicht zu stark. Recht ausdrucksvoll, aber im *p* trage man die Melodik des Basses in den nächsten Takten vor. Nach einer nochmaligen kurzen Erhebung verlöscht nach und nach das poesievolle Tongedicht, dessen abschließende Akkorde mehr gehaucht als gespielt werden müssen.

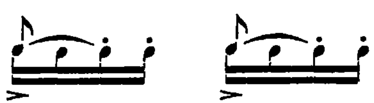
Der folgenden Etüde No. 8 liegt das Problem der gebundenen Sexten zugrunde. Es ist eines der schwierigsten der Klaviertechnik und setzt zu seiner Lösung eine besonders geschmeidige Hand voraus. Kleine spröde Hände werden ein halbwegs erfreuliches Resultat nimmermehr erzielen. Und zwar liegt die Schwierigkeit des *legato* vor allem in der Bindung des Daumens, im Uebergange von

einer weißen Taste zu einer schwarzen, ganz besonders von einer schwarzen zu einer schwarzen und in den unvermeidlichen Sprüngen, die zwar eine Bindung ausschließen, aber durch Geschicklichkeit des Gleitens doch eine Tonverbindung ermöglichen, welche im schnellen Tempo und namentlich wenn die die Oberstimme bildenden Finger sich eines *molto legato* befleißigen, immerhin eine gewisse Täuschung hervorrufen kann. Man spiele und studiere die Etüde also wie vorgeschrieben „nach Kräften" *molto legato*. Und zwar die Hände einzeln. Ein vernünftiger Pedalgebrauch wird natürlich die Wirkung des *legato* noch erhöhen; doch sei man im Gebrauche dieses Ausdrucksmittels ja nicht zu weitherzig, eher zu sparsam und vertraue seiner Mithilfe nicht zu sehr. Denn man gedenke auch der Fälle, in denen der Pedalgebrauch überhaupt unmöglich ist (Takt 13 und folgende, dann Takt 32 usw.). Ich empfehle, die Etüde anfänglich langsam mit starker Tongebung zu studieren, erst später, wenn die Finger diejenige Sicherheit gewonnen haben, welche eine reinliche Ausführung auch im schnellen Zeitmaße gewährleistet, gehe man nach und nach in das geforderte *mezza voce* über. Ganz besonders achte man auf genauestes Zusammenspiel beider Hände. Der Störenfried des Ensembles wird wohl die Linke sein, speziell der Sprung von der tiefen Baßnote in den Tenor



verursacht anfangs unrhythmische Schwankungen, die durch Gewandtheit ausgeglichen werden können und müssen. Hinsichtlich der Phrasierung halte man sich an die angegebenen Zeichen. Die Schlußakkorde bringe man in vollkommen reinen Harmonien ohne das übliche Ineinanderziehen durch das mißbrauchte Pedal. Die Ausführung des Schlußtaktes (Pedal rein!) ist natürlich in beiden Händen gleichzeitig, damit die melodische Linie der Oberstimme — *as, f, b, des* — keine störende Unterbrechung erleide.

Wer Gelegenheit gehabt hat, die beliebte neunte Etüde unter den Fingern eines erstklassigen Virtuosen zu hören, der wird wohl zur Ueberzeugung gelangt sein, daß sie, abgesehen von ihrer pädagogischen Vortrefflichkeit, ein höchst reizvolles Tonstück ist, dessen echt pianistischem Zauber man sich gerne hingibt. Mit Ausnahme einiger weniger Stellen, die *legato* vorgeschrieben sind — wie die Takte 8, 10, 12 u. a. —, ist für den Vortrag der melodieführenden rechten Hand durchwegs diese Ausführung bestimmend:



die begleitende linke Hand wird, wie angegeben, *staccato* ausgeführt.

Solche unangenehme Akkordverbindungen wie Takt 8



dürfen selbstverständlich das rhythmische Gleichgewicht nicht erschüttern. Ganz besondere Beachtung verdient das zu Anfang stehende *leggiero*, das sich gegen den Schluß zum *leggierissimo* steigert. Mit jener beschwingten Leichtigkeit also werde das Tonstück vorgetragen, die seinem Charakter so prächtig ansteht, das Poltern in Kanonenstiefeln dagegen ist unbedingt zu vermeiden. Im Pedalgebrauche sei man recht sparsam; man halte sich an die Vorschrift und wahre gewissenhaft die Reinheit der Harmonie. Eine reizvolle Klangwirkung ergibt sich — nach *riten.* — durch die feinsinnige Betonung des zweiten Achtels der linken Hand *des*



ohne der Verletzung der Pietät geziehen zu werden, mag dieses *des* — wie auch Galston in seinem „Studienbuch" (Berlin, Bruno Cassirer, 1910) vorschlägt — durch 4 Takte gebunden liegen bleiben. Die Schlußtakte bringe man in größter Leichtigkeit, die Oktavbässe *quasi pizzicato* ohne jedes pathetische *ritardando*. (Schluß folgt.)

**München.** **Prof. Heinrich Schwartz,**
Königl. bayr. Hofpianist.

---

# Vom IV. Gesang-Wettstreit deutscher Männergesangvereine in Frankfurt a. M.

## I. Kritische Rückblicke.

Der IV. Gesang-Wettstreit begann vor dem Kaiser und einer 18000-köpfigen Festversammlung mit einem Begrüßungskonzert. Unter Leitung von Prof. *Maximilian Fleisch* sang der etwa 1000 Mann starke Sängerbund Frankfurt in bunter Abwechslung a cappella- und mit Unterstützung des verstärkten Opernhausorchesters größere Männerchöre, deren Wirkungen eigentlich nie das Maß erreichten, das die Menge der Einzelarbeiten solcher Massenchöre voraussetzt. Und da haben wir wieder das alte Klagelied von künstlerisch minderwertigen Massenaufführungen, die rein äußerlich wirken, während die Feinarbeit in solchen Mengen stets erst in zweiter Linie oder — überhaupt nicht kommt. Seinen repräsentativen Zweck hat das Begrüßungskonzert deshalb auch vollständig ausgefüllt, wenn auch den sämtlichen Vorträgen etwas mehr Temperament durch den allzuruhigen Leiter zu wünschen gewesen wäre. *Bleyles* Siegesouvertüre mit ihren bekannten Marschmotiven und dem „meistersingerlichen" Schluß verflog mit ihren Feinheiten vollständig in dem großen Raume. Am Schlusse des buntscheckigen Programms folgte eine der wenigen Kompositionen *Ernst v. Schuchs* mit einem „Weihelied für Baritonsolo, Männerchor und Orchester" und mit einem eigens für diesen Zweck gedichteten Texte von Franz Coppel-Ellfeld. Doch wird der Wert der Komposition die Höhe seiner Kapellmeisterschaft wohl niemals erreichen.

Ein aufmerksames Durchlesen der 41 teilnehmenden Vereine nach ihren Heimatorten führt zu dem überraschenden Ergebnis, daß weitaus der größte Teil der Vereine (32) aus dem stimmbegabten Rheinland stammt, und diesen nur drei thüringische, drei Berliner, ein Magdeburger und ganz aus dem Osten vereinzelt der Posener Lehrergesangverein gegenüberstehen. Ganz abgesehen von den fehlenden Vereinen aus dem Süden Deutschlands gibt doch die ungleichmäßige Beteiligung am Wettstreit zu einigem Nachdenken Anlaß. Man weiß allgemein, daß die westdeutschen Sänger trotz ihrer schweren Arbeit mit ungleich besserem Material ausgerüstet sind und daß dies ein bedeutender Vorteil ist, der von den Mittel-, Nord- und Ostdeutschen durch viel besondere Arbeit an der Stimmbildung wettgemacht werden kann. Aus diesem Grunde werden gar manche das Wettsingen gegen ihre stimmbegabtere Konkurrenz für immer aufgesteckt haben. —

Wenn man sich der Vorträge vom 1. Wettstreit in Kassel und der zuletzt gehörten erinnert, so fällt es gar nicht schwer, festzustellen, daß der künstlerische Unterschied von mittleren und guten Vereinen im Laufe der verflossenen 12 Jahre sehr gering geworden ist und diese künstlerische Zunahme der Männerchorleistungen den Preisrichtern ihr verantwortungsvolles Amt immer mehr erschwert, so daß diese letzten Endes nur noch an unterschiedlichen Kleinigkeiten den wahren Wert der einzelnen abzuwägen vermögen. Und diese Art der Beurteilung verschärft sich immer mehr, je gleichwertiger die Konkurrenten auftreten.

Der diesjährige Preischor, 1813, ist von dem bewährten 70jährigen Altmeister der Männerchorliteratur, *Friedrich Hegar*, geschrieben worden. Lange nicht Hegars bestes Werk und doch von vier Preischören bis jetzt der wertvollste, wenn auch unter dem wachsenden Einfluß der Moderne die herkömmliche, geschlossene und dankbarere Form vermieden wurde. Jedenfalls sind die häufigen Uebergänge heikle Aufgaben, von deren günstiger Lösung es abhängt, ob der Preischor als ein Ganzes oder, was jedenfalls ungünstig wäre, stückweise zum Vortrag kommt. Bis auf ganz geringe Aus-

nahmen gelang die Ueberwindung dieser Klippen. Weit unbequemer waren die häufigen Tonartveränderungen und vereinzelt schwer zu treffende Intervalle (Da brach des Korsen .. und: Keine Scholle, die das Blut nicht trank). Dem häufig wechselnden, freien Rhythmus waren manche Dirigenten nicht gewachsen und die schnellen Tempi beeinträchtigten in der akustisch noch immer nicht einwandfreien Halle den chorischen Wohlklang. Den dumpfen Mollharmonien im Anfang:




folgte meistens ein kurzer, häßlich-klingender Abschluß auf dem Wort entrechtet. Nur der Berliner Lehrergesangverein wußte diesem pointenreichen Wort durch langsamere, schwere Betonung die rechte Wirkung zu geben und damit der ersten Pflicht, dem Wohlklang im Männerchor, zu genügen. Auch ein scharf, rhythmischer marschmäßiger Mittelsatz: „Die strenge Stunde hat geschlagen", wurde infolge des von den meisten Dirigenten übereilten und hastig genommenen Tempos farb- und klanglos im Vortrag. Mit den Schwierigkeiten bei der Schilderung der Schlacht:




war eine Steigerung vorgeschrieben, die auch bei den meisten Vorträgen mit dem voreilig genommenen *ff*-Einsatz der Bässe unberücksichtigt blieb.

Der melodiöse Des dur-Satz:




wurde von den Rheinländern meistens mit einem süßlich-weibischen *p* in den Tenören gesungen. Nach einem kurzen, choralartigen Satz in A dur: „Nicht einer schläft umsonst im Grunde", kommt der effektvolle, marschmäßige zu wiederholende Schluß:




dessen erster Teil ebenfalls durch zu eiligen Vortrag an guter Wirkung einbüßte. Der sonst leichte und dankbare Schlußsatz führte durch seine Modulationen von A- nach C dur und zurück zur Stammtonart (mit Ausnahme der Potsdamer) alle Vereine mehr oder weniger in die Höhe. Man hatte bald das Gefühl, daß die Auffassung der meisten Dirigenten nicht frei von einer gewissen Schablone war, die mit ihren versuchten theatralischen oder dramatischen Wirkungen den feinsinnigen, durchgeistigten und rein musikalischen Auffassungen einzelner im Wettstreit zum großen Vorsprung verhalfen.

Die selbstgewählten Chöre stammten mit Ausnahme weniger Kunstchöre zum größten Teil aus dem Kaiserlichen Volks-

liederbuch. Wir brauchen die Schwierigkeiten dieser verschiedenen Chorgattungen uns nicht erst vorzustellen, um die Tatsache zu konstatieren, daß der mit Kunstchören antretende Verein gegenüber den volksliedersingenden im Nachteil ist. Ob aber diese ungleichen Vorarbeiten zum Wettstreit die rechte Würdigung finden, mögen die bewährten Preisrichter verantworten. Und dann enthält das schmucklose Volkslied in seiner Einfachheit noch eine gefährliche Klippe. Denn um zu zeigen, daß man gearbeitet hat, wird so viel hineingeheimnißt, rhythmisch ganz nach Belieben verlängert, verkürzt, gebogen und verzerrt daß man das schlichte, natürliche Volkslied in der Festhalle manchmal nicht wiedererkannte. Allerdings mit wenigen, rühmlichen Ausnahmen. Für die hin und wieder unvorteilhaft klingenden staccato-Chorsätze sind weniger die Dirigenten, wie die schlechten, akustischen Verhältnisse verantwortlich zu machen, die ein kurzes Nachklappen nicht vermeiden konnten. Und doch gab es schon eine Zeit, wo die Akustik besser war, und deshalb fragt man sich, warum die akustischen Verbesserungen zum „Geistlichen Musikfest" nicht geblieben sind.

Schon die engere Auswahl der zum Stundenchor zugelassenen Vereine brachte einige Ueberraschungen, indem die äußerst leistungsfähigen *Offenbacher* zugunsten der Magdeburger nach einmütigem Urteil der Presse und des Publikums vom engeren Wettbewerb ausgeschlossen wurden. Der Stundenchor selbst ist eine gefällige Komposition von *Eduard Behm* (op. 46) mit dem Text von Otto Rüdel und enthielt außer einigen Modulationen, außer einigen chromatischen Gängen (I. Baß) und klangeigenartigen Nonenakkorden mit großer 7 keine chorischen Schwierigkeiten. Das Resultat ist ja bereits bekannt und hat in bezug auf die Zuerteilung der Kaiserkette an die Berliner selbst im Lager der Presse zwei Parteien geschaffen. Daß man mit der weiteren Preisverteilung mehrfach anderer Meinung war, ändert nichts an der feststehenden Tatsache. Jede große Veranstaltung zeitigt Licht- und Schattenseiten, das läßt sich niemals vermeiden. Man mag auch über den Wert der Wettstreite verschiedener Meinung sein, doch läßt sich nicht leugnen, daß unter Kaiser Wilhelm II., der während der sämtlichen Wettstreittage regelmäßig vom ersten bis zum letzten Augenblick anwesend war, das Männergesangwesen einen ganz erheblichen Aufschwung genommen hat, und das mag die anscheinend nicht befriedigten Sänger im Hinblick auf die große, allgemeine Sache, der sie doch mit der Pflege des deutschen Liedes dienen, über ihre Enttäuschung hinweghelfen.

**Kassel.** **Georg Otto Kahse.**

* * *

## II. Prinzipielle Bemerkungen.

Alljährlich, wenn die vom Froste befreite Erde sich in den Schmuck des jungen Lenzgrüns kleidet und die Menschen dem Gedanken der Auferstehung aus der Nacht des Winters und Todes in, wie es scheint, noch immer nicht hinlänglich abgenutzten Phrasen Ausdruck geben, alljährlich kommen um diese Zeit in den Landen deutscher Zunge Tausende von Männern zusammen, um im Gesange zu preisen, was das Herz bewegt, von Lust und Liebe, von Trauer und Trost, von Helden und vom Vaterlande zu singen.

Monatelang haben sie in ernster Arbeit über ihren Aufgaben gesessen. Der Tag war dem profanen Erwerbsleben gewidmet, der Abend gehörte ein- oder zweimal in der Woche dem Männerchore. Nun sollen sie zeigen, was sie gelernt haben, sollen sich mit den Chören anderer Gaue messen. Hier liegt, recht verstanden, ein kunsterzieherisches Moment: wo die Fähigkeit, die eigenen Kräfte mit anderen zu vergleichen, fehlt, geht auch der Ansporn, sie voll auszunützen, rascher oder langsamer verloren.

Die die Leistungen der so zusammenkommenden Chorvereine bewerten sollen, sind Männer des Vertrauens der Vorstände dieser Vereine, Männer, die im allgemeinen ohne Zweifel irgendein Sonderinteresse an dem oder jenem Chorverbande nicht haben und durch ihre Stellung im Kunstleben die Verantwortung gerechter, unparteiischer Abwägung übernehmen können.

Und was ist das Ende so vieler derartiger Wettstreite? Eine Verstimmung, wenn es nicht etwas Schlimmeres ist, ein Streit oder, wie letzthin in Frankfurt, gar ein äußerst bedenklicher Stank . . . Da muß also etwas nicht in Ordnung sein. Vielleicht auch mehreres nicht. Sehen wir zu.

Nach der Meinung der beteiligten Vereine und privatim mittuender Merker aus dem Publikum, die oft vorzüglich geschulte Fachleute sind, ist das Urteil der Preisrichter gar häufig verfehlt. Da wird dann beim Schlusse, wie jetzt in Frankfurt, protestiert. Beim ordentlichen Gerichte darf ein Richter wegen Befangenheit abgelehnt werden. A b e r v o r d e r e i g e n t l i c h e n V e r h a n d l u n g. Unterläßt der Angeklagte den Protest, so kann er nachträglich nicht mehr gegen die Zusammensetzung des Gerichtes auftreten. Wohl aber vermag er das Urteil einer höheren Instanz unter Umständen anzurufen. Geht ein Gesangverein zu einem Wettstreite, so sind ihm Namen, Qualität usw. der Preisrichter seit längerer Zeit bereits bekannt. Hegt er Mißtrauen gegen die Bildung der Preisrichterbank, so hätte er ihm sofort müssen Ausdruck geben. Tut er das nicht, so erkennt er die allgemeine Grundlage des Wettsingens an und hat sich ihr zu unterwerfen. Protestiert er gegen das über ihn gefällte Urteil, so entsteht leicht der Verdacht, das Mißvergnügen sei aus gekränkter Eitelkeit entstanden. Würde ein Preisrichter auf offenbarer Unredlichkeit ertappt, so wäre selbstredend sein Urteil hinfällig, und der Mann selbst strafwürdig.

Der Preisrichter kann aber auch, wie jeder Mensch, irren. Wie sollen solche Irrtümer festgenagelt oder, noch besser, vermieden werden?

Das erstere könnte geschehen durch eine E r g ä n z u n g z u m P r e i s r i c h t e r k o l l e g i u m, die eine K o n t r o l l e darstellte und ein Obergutachten abgäbe. Das aber erscheint mir praktisch undurchführbar: die versingenden Vereine würden samt und sonders gegen das Urteil erster Instanz vorgehen und damit die Gelegenheit zu Streitereien vermehren, die Richter erster Instanz würden sich (weil man ja von vornherein ein Mißtrauen in sie setze) nicht leicht zusammenfinden, es sei denn, man verzichte von Anfang an auf Namen von gutem Klange.

Eine andere Art der Kontrolle des Preisrichterurteils aber ließe sich v i e l l e i c h t ermöglichen durch p h o n o g r a p h i s c h e A u f n a h m e d e r W e t t g e s ä n g e: sie hätte nichts Verletzendes, da sie ja nur dazu dienen würde, strittige Punkte aufzuklären. Ob der Vorschlag praktisch durchführbar wäre, bliebe etwaigen Versuchen überlassen. Hier zu theoretisieren erscheint mir ganz und gar zwecklos. Das Experiment ist alles; es allein kann die Grenze der Verwendbarkeit des Phonographen festsetzen.

Aber es ist noch ein D r i t t e s möglich. Ihm lege ich die allergrößeste Bedeutung bei. Die deutschen Chorverbände sollten sich angelegen sein lassen, gerade diesen Vorschlag, der das R e s u l t a t einer langen Erörterung unter deutschen und schweizerischen Fachmännern ist, ernstlich zu prüfen. Wie die Dinge im allgemeinen liegen, hat der Preisrichter die vorgetragenen Chöre nach sieben (!) Richtungen hin zu prüfen, nach dem Stimmenverhältnisse, dem Ausgleiche der Stimmen, der Dynamik, Rhythmik, der Aussprache, dem künstlerischen Eindrucke usw. Hand aufs Herz: wessen Ohr ist so fein organisiert, daß er allen diesen Gesichtspunkten gleichmäßig und gleichzeitig erschöpfend Rechnung tragen könnte, wie er doch zu tun verpflichtet ist? Und könnte er es selbst: macht er sich beim Werten, also während des Gesanges, Notizen auch nur oberflächlich andeutender Art, so wird er vom Hören abgelenkt. Daraus folgt das Mißliche der in Deutschland üblichen Bewertungsart. Der Vorschlag geht nun dahin, dem einzelnen Preisrichter, wie das in der Schweiz üblich ist, nur einen, höchstens zwei Punkte der Beurteilung neben der Fixierung seines Eindruckes der künstlerischen Qualität des Vortrages zu überweisen. Dadurch wird das Urteil gewinnen, nur so kann der Preisrichter genauer werten.

*

In Frankfurt richteten sich die Angriffe deshalb gegen die Preisrichter, weil diese zum Teil zu geringe C h o r p r a x i s hätten. Eine solche Praxis ist ganz gewiß gut und schätzenswert. Ist sie aber, bedeutet sie alles? Ueber dem reinen Chorpraktiker steht der allseitig durchgebildete Musiker von Geschmack und Können. Daß dem künstlerisch-intellektuellen Momente bei der Bildung des Frankfurter Kollegiums (wie auch anderswo) Rechnung getragen wurde, war mit Freude zu begrüßen. Der reine Chorpraktiker als Beurteiler von Choraufführungen wird leicht die Ketten merken lassen, die er, wenn auch unbewußt, mit sich herumschleppt. Will man Analogien? Sie sind billig wie Besenreiser . . .

*

Man klassifiziert heute bei den Wettstreiten z. B. so: Einfacher Volksgesang für Landgemeindenvereine. Einfacher Volksgesang für Stadtvereine. Erschwerter Volksgesang für Stadtvereine. Kunstgesang.

Wo aber liegen die Grenzen für diese Staffelung? Da ist auch ein wunder Punkt. Wir haben letzthin in Mannheim wieder die alte Erfahrung machen müssen, daß einzelne Vereine Lieder sangen, die weit über das hinausgingen, was billigerweise in die Grenzen ihrer „Klasse" gehörte. Auch da also müßte ein Hebel zur Besserung der bestehenden Verhältnisse angesetzt werden.

*

Fragt man nach dem k ü n s t l e r i s c h e n W e r t e der gebotenen Gesänge, so kann die Antwort nur so lauten: Noch immer überwiegt der seichte Durchschnitt. Die moderne Produktion von Rang wird ungenügend berücksichtigt. Diese Frage ist deshalb so ungemein wichtig, weil es sich doch am letzten Ende nicht darum handelt, daß der oder jener Verein einen Preis bekomme, sondern daß sich die

künstlerische Kultur, soweit ihr der Männerchor zu dienen vermag, hebe.

Man muß also in Zukunft, hat man dies Ziel wirklich im Auge, die Qualität der Lieder gleichfalls bewerten. Und zwar möglichst scharf.

Eine „Fantasie“ von Wilhelm Kuhe wird, sollte d'Albert sie etwa einmal spielen (was ich freilich weder hoffe noch glaube), dadurch noch keineswegs zum Kunstwerke. Manche Männerchöre haben an einzelnen minderwertigen Komponisten geradezu einen Narren gefressen. Kunstwartlisten vermöchten da vielleicht zu helfen.

*

Ein weiteres wäre über die durch die zahlenmäßige Ungleichheit der Vereine bedingten Vortragsunterschiede zu sagen. Es kann mit einem Worte geschehen: ein Verein, der mit 50 Sängern ein Lied vorträgt, das ein anderer mit 150 Sängern darbietet, hat eine viel schwerere Aufgabe zu lösen. Auch dieser Gesichtspunkt müßte bei Staffelung der Vereine berücksichtigt werden. Auch wäre gerechterweise in Anschlag zu bringen, daß ein später singender Verein gegenüber den Vorgängern wegen des der Luft mehr und mehr entzogenen Sauerstoffgehaltes einen schwereren Stand hat.

*

Gänzlich unbeachtet bleibt ferner bis jetzt der Umstand, daß sich auf Wettstreiten Vereine gegenüberstehen, deren Menschenmaterial völlig verschieden ist. Die Lehrer haben seminaristische Musikbildung, die kleinen Handwerker ermangeln wohl vielfach jeglicher Musikerziehung. Dadurch sind die ersteren, was die absolute Leistungsfähigkeit betrifft, von vorneherein bedeutend im Vorsprunge. Aber ist nicht eine gute Durchschnittsleistung „kleiner“ Leute sagen wir einmal: kulturell von höherer Bedeutung als die, rein künstlerisch gemessen, vollendetere jener? Beobachtet man diesen Punkt zur Genüge? Nein. Berufssänger als bloße Helfer sollen ausgeschlossen sein. Aber gibt es nicht Dilettanten mit vortrefflicher musikalischer Schulung, mit ausgezeichnetem Gehöre?

Wie wäre es da, wenn man den ihrem Materiale nach zurückstehenden Vereinen eine gewisse Punktzahl vorausgäbe? Ich meine das, was der gute Billardspieler dem minder geübten Partner gewährt oder was bei Wettrennen den Gewichtsausgleich bedeutet.

*

Viel Wesens wird vom Frankfurter „Stundenchor“ gemacht. Die Einrichtung ist ein Blendwerk, und zwar im Sinne der vom Männergesange zu leistenden künstlerischen Kulturarbeit ein törichtes Blendwerk. Beweist ein Verein, daß er imstande ist, die Aufgabe zu lösen, so hat er ein Kunststück vollbracht, nicht mehr. Daß derlei mit der Aufgabe des Männergesangs nichts zu tun hat, liegt auf der Hand. Diente die Einrichtung dazu, die Vereine in ihrer musikalischen Leistungsfähigkeit zu heben, d. h. würden die Vereine, um sich an dem Stundenchore beteiligen zu können, von ihren Mitgliedern den Erwerb musikalischer Vorkenntnisse fordern wie Notenlesen, dialektfreie Aussprache üben usw. so ließe sich über die ganze Einrichtung wesentlich anders urteilen. Allein davon hat man noch nichts gehört.

*

Nach Richard Wagner heißt deutsch sein: eine Sache um ihrer selbst willen tun. Ein stolzes Wort! Sicher gab es eine Zeit, in der man das Deutschtum als Kulturträger so einschätzen durfte. Arbeiten die Männergesangvereine in diesem „deutschen“ Sinne? Ich stehe nicht an zu sagen, daß mir viele Sänger begegnet sind, die wirklich mit ganzem Herzen bei der Sache waren und dem Gesange zugleich ein ethisches Moment beimaßen. Für die große Menge aber trifft das nicht zu. Begeisterte Anhänger ihres Kunsttreibens sind sie ja ohne jede Frage, sie sind fleißig bei ihrem Werke und bringen dessen Zielen materielle Opfer, wo immer solche verlangt werden. Aber alles das, was von den hohen Aufgaben des Männergesangs gesagt zu werden pflegt, ist rasch vergessen, sobald es sich um das Wettsingen handelt. Die Preise, wie sie sich an vielen Orten herausgebildet haben, wecken allerhand unreine Gefühle, weil sie materielle Werte darstellen. Und das, obwohl ja der Einzelne direkt nichts von ihnen hat. Als die „holdselige“ Kunst des alten deutschen Meistergesanges virtuosen Aus- und Aufputz erhielt und innerlich hohl, kulturell bedeutungslos wurde, erblühte das Gabenunwesen. Für die Männergesangwettstreite stiftet man da und dort Geldpreise und wertvolle Pokale. In einzelnen Gegenden hat man die Gefahr solcher Preise erkannt und begnügt sich mit goldenen und silbernen Medaillen. Aber die Praxis hat ergeben, daß diese, die die zweiten Preise darstellen, von den Vereinen gar nicht mehr als eigentliche Preise eingeschätzt werden. . . . Wahn, überall Wahn!

Warum denn solche Preise? Schaffe man sie ab, belohne man die Sieger mit einem einfachen Diplome und reiche ihnen einen Kranz von Lorbeer oder Eichenlaub, wie es bei Turnfesten Brauch ist! Sobald das materielle Moment völlig ausgeschaltet ist, wird ein großer Schritt vorwärts geschehen sein. Den Wert einer Gabe macht doch nicht ihr Preis, macht vielmehr nur und ausschließlich (im höchsten Sinne) der Geist aus, in dem sie gegeben wird. Nach dem Lorbeer ringen, ein schönes Ziel, des Schweißes der Edlen wert. Nach dem goldnen Pokale zu ringen, ist weniger schön. Die Griechen taten es nicht.

*

Wer heute den Männergesang rühmt, liebt es, sich in historischen Erinnerungen zu ergehen und die Kulturarbeit zu preisen, die er für das Deutschtum in Tagen nationaler Not geleistet hat. Das ist recht, und auch dagegen läßt sich nichts sagen, daß leistungskräftige Vereine ins Ausland reisen, um die Größe und Herrlichkeit des deutschen Liedes zu verbreiten. Aber nun auf dem einen Punkt zu beharren und immer wieder auf die Vergangenheit hinzuweisen und aus ihr die Wichtigkeit des Männergesanges und seinen Kulturwert abzuleiten, das erscheint denn doch nachgerade überflüssig. Jedermann weiß das jetzt, wenn auch trotz Elbens, des Historikers, fleißiger Arbeit die einzelnen Kulturtaten des Männergesanges im vorigen Jahrhundert noch nicht allgemein verbreitet sind. Ich meine, heute könnte der Männergesang neben seiner künstlerischen Kulturarbeit noch eine andere Aufgabe erfüllen: er könnte sich in sozialer Weise betätigen. Einmal, indem er die Werke der zeitgenössischen Tonsetzer mehr pflegt als bisher (der Komponist lebt nicht davon, daß er schreibt, sondern davon, daß das, was er schreibt, gekauft wird); sodann, indem er, im Sinne des echten Volksgeistes arbeitend, seine Kunst mehr als es bis jetzt geschehen, in den Dienst der Wohltätigkeit stellt. Soll man da wirklich Wege angeben, die zu beschreiten im höchsten Maße erwünscht wäre? Das hieße wahrlich die Urteilsfähigkeit aller der Tausende von Sängern, die im öffentlichen Leben stehen und die schweren Nöte der Zeit kennen, allzu gering einschätzen.

Bekämpft den Materialismus in seinen schlimmen Erscheinungen, gehet dem Preisunwesen und dem gleißenden, hohlen Scheine zu Leibe, gestaltet eure Feste so einfach wie möglich, arbeitet mit dem gewohnten Eifer an der Kunst um der Kunst und ihrer Ziele willen, denket daran, daß jede Kunstarbeit höheren Grades eine Kulturarbeit sein kann, wenn sie recht geübt wird! Dann, glaube ich, werden die vielen Angriffe, die das Männerchorwesen in seiner heutigen Gestalt erfährt, verschwinden, weil man eben dann auch seinen ethischen Kern überall wird erkennen können. Er ist ja vorhanden; aber allerlei üble Zeiterscheinungen haben ihn überwuchert.

Eine, wenn möglich, produktive Kritik galt es zu schreiben. Daß sie beachtet werden möge, ist der Wunsch, mit dem ich diese Zeilen schließe. **Prof. Dr. Wilibald Nagel.**

* * *

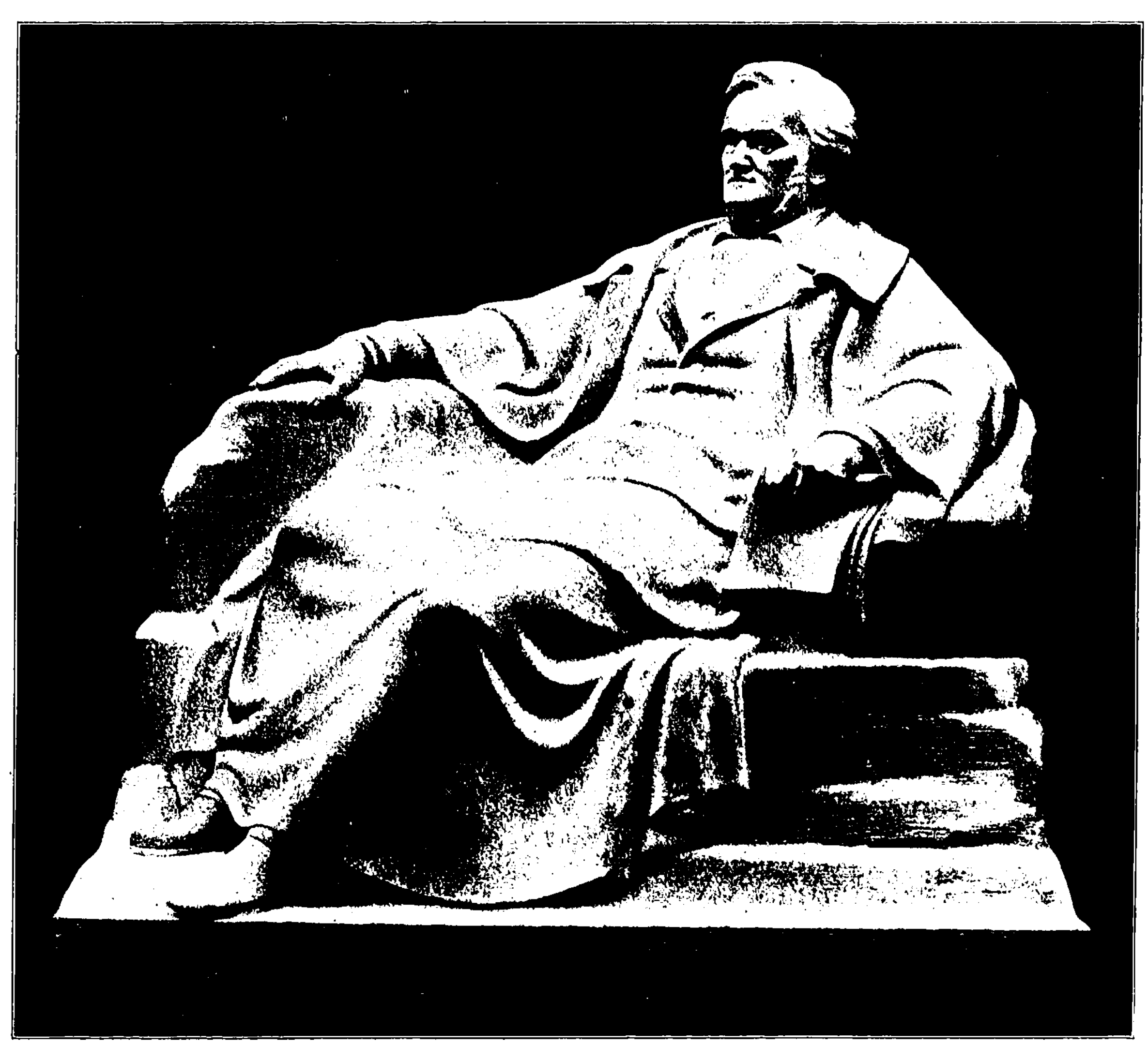
## III. Nüchterne Betrachtungen von einem, der nicht dort war.

Meine ursprüngliche Absicht, das Kaiser-Wettsingen in Frankfurt a. M. zu besuchen, konnte ich leider aus mancherlei Gründen nicht ausführen. Um so mehr versuchte ich mir aus den Erzählungen befreundeter Musiker, die „dabei“ waren, und aus den in künstlerischer wie politischer Hinsicht so verschiedenartig gefärbten Berichten der großen Zeitungen ein möglichst zutreffendes Bild von dem Verlauf dieses Festes zu gewinnen, das wohl deshalb um so objektiver sein kann, als es sich völlig frei weiß von jenen äußeren, nicht unwesentlichen aber unkünstlerischen Einflüssen, die gerade in Frankfurt eine so große Rolle zu spielen pflegen.

Zur Hebung und Förderung des deutschen Männergesangs hat Kaiser Wilhelm II. vor acht Jahren eine kostbare Kette gestiftet, die nach dreimaligem, wenn auch nicht unmittelbar nacheinander errungenem Sieg auf einem Kaiser-Wettsingen in den dauernden Besitz des betreffenden siegreichen Vereins übergehen sollte. Daß freilich bei dieser Stiftung nicht sowohl künstlerische wie vielmehr auch andere, der Kunst fernstehende Gesichtspunkte maßgebend waren, kann für den nicht zweifelhaft sein, der weiß, wie gerade Kaiser Wilhelm die Kunst in den Dienst politischer und höfischer Interessen zu stellen für gut befindet. Viermal in diesen acht Jahren fand bisher dieser Wettstreit statt, einmal in Kassel, dann in Frankfurt; dabei zeigte sich jedoch, daß des Kaisers gute und dankenswerte Absicht auf dem bisher eingeschlagenen Weg sich nicht verwirklichen läßt.

Erstens einmal bringt es die einseitige Bevorzugung ein und derselben Stadt mit sich, daß aus begreiflicher Rücksicht auf Zeit und Geld sich keineswegs aus allen deutschen Gauen die tüchtigsten Vereine zum Wettstreit zusammenfinden, sondern fast immer wieder die gleichen Vereine aus dem Rheinland, aus Hessen und der Pfalz, einige aus Thüringen und Berlin, während die Vereine aus Süddeutschland und aus dem ganzen nördlichen und östlichen Preußen fast vollständig fehlen.

Ferner wird gewiß niemand behaupten können, daß durch diesen Wettstreit die Männerchorkomposition besonders glückliche Früchte gezeitigt habe. Keinem Chorwerk von hervorragender Bedeutung, keinem Komponisten von besonderer Begabung wurde dadurch bisher der Weg geebnet, sondern noch herrscht in den meisten Vereinen, wenn man's auch nicht zugestehen will, die alte „Liedertafelei". Die Auswahl der beim vorletzten Wettsingen im Jahr 1909 zu Gehör gebrachten Chorwerke entsprach sogar großenteils so wenig ihrem schönen Zwecke, daß man auf Veranlassung des Kaisers die Herausgabe eines eigenen „Volksliederbuches" für notwendig erfand. So viel Gutes und Gelungenes diese Sammlung zweifellos enthält, so bringt sie doch andererseits viele Lieder in einer solch verkünstelten, manierierten, ja sogar geschmacklosen und lediglich auf den äußeren Effekt ausgehenden Bearbeitung, daß dadurch der an sich gute Gesamteindruck dieser Herausgabe wesentlich vermindert wird. Neben dem *Hegar*schen Preischor „1813", der wohl den besten Arbeiten des Altmeisters an die Seite gestellt werden kann, sollten die anderen selbstgewählten Chöre möglichst dem „Volksliederbuch" entnommen sein. Daß man dadurch das Schaffen unserer modernen Tonsetzer so gut wie vollständig ausschaltet, ist ein tief beklagenswerter Fehler. Denn bieten tatsächlich die neueren Chorwerke zum Teil ganz erhebliche Schwierigkeiten, so hätten sie gerade bei dieser Gelegenheit, wo sich die leistungsfähigsten Chorvereine hören lassen, zur Aufführung kommen müssen. Noch so viele echte und unechte Volkslieder können diese Fehler nicht wieder gut machen. Denn meines Erachtens gehört das wirkliche Volkslied seiner innersten Natur nach beim fröhlichen Wandern, bei gemütlicher Rast, bei fröhlicher Tafelrunde und geselligem Zusammensein von einem kleinen Kreis gesungen; im Konzertsaal vor Tausenden von Zuhörern, von Hunderten von Männern im schwarzen Rock und weißer Binde vorgetragen, ist das Volkslied ein stilistisches, ein ästhetisches Unding.



Das Richard-Wagner-Denkmal in München.
Sculp. Prof. Heinrich Waderé. — Verlag Jos. Paul Böhm, München. (Text hiezu s. S. 356.)

Was mich schließlich noch gegen das Kaiser-Wettsingen wie überhaupt gegen den ganzen Wettstreit-Unfug, wie er gerade in der letzten Zeit in einigen Gegenden Deutschlands eingerissen ist, einnimmt, sind die höchst bedauerlichen Folgen in moralischer Hinsicht, die sich in den Reihen eines nicht preisgekrönten Vereines nur zu bald bemerkbar machen werden. Die Enttäuschung und der Mißmut darüber, wenn wochenlange Mühe und Arbeit, viel Zeit und viel Geld erfolglos aufgewendet wurden, muß sich begreiflicherweise auf irgend eine Art und Weise äußern, sowohl nach außen gegen die Preisrichter als auch häufig nach innen gegen den Vorstand, zumal gegen den Dirigenten des Vereins selbst. So hat auch das diesjährige Kaiser-Wettsingen mit einem sehr bedauerlichen Mißklang geendet. Der Kölner Männergesangverein, der die zweimal hintereinander errungene Kaiserkette diesmal wieder an den Berliner Lehrergesangverein abgeben mußte, hat in seiner Enttäuschung beschlossen, nie wieder an einem Wettsingen teilzunehmen, und ein Offenbacher Verein, der allgemein sehr gut gefallen zu haben schien, fühlte sich durch die Verleihung eines nachträglich gestifteten 23. Trostpreises vielleicht nicht mit Unrecht hinter weniger leistungsfähige Vereine zurückgesetzt und schickte diesen Trostpreis unter Protest zurück; auch dieser Verein wird sich in Zukunft am Wettsingen nicht mehr beteiligen.

Neben so vielem Schönen und Guten, das von einzelnen Vereinen heuer in Frankfurt wohl geboten worden sein mag, fallen diese verschiedenartigen, sehr unerfreulichen Begleiterscheinungen doppelt peinlich auf und zeigen deutlich, daß in der augenblicklichen Ausgestaltung des Kaiser-Wettsingens noch erhebliche Mißstände und Fehler enthalten sein müssen, deren baldige Beseitigung unbedingt notwendig ist, wenn die gute Absicht des Kaisers wirklich in Erfüllung gehen soll. Dazu gehört, wie schon gesagt, zunächst einmal, daß der Ort des Wettsingens von einem zum anderenmal zwischen verschiedenen, allgemein geographisch günstig gelegenen Städten wechselt, um in der Tat allen großen Männergesangvereinen des ganzen Deutschen Reiches Gelegenheit zur Teilnahme an dem Wettbewerb zu geben. Ferner muß die Auswahl der vorzutragenden Chorwerke genau auf ihren künstlerischen Wert hin ge-

prüft, Minderwertiges unter allen Umständen zurückgewiesen, gehaltvolle neuere Werke unbedingt vorgezogen werden. Das Preisgericht schließlich muß die Begründung seines Urteils öffentlich bekannt geben und dadurch Gelegenheit zur Nachprüfung des gefällten Spruches bieten. Daß eine wenngleich unbeabsichtigte, aber doch wohl mögliche und wahrscheinliche Beeinflussung des Preisgerichts durch den Kaiser streng zu vermeiden ist, erscheint eigentlich selbstverständlich. Der Kaiser, die Partitur in der Hand, mit den Preisrichtern die Leistungen der einzelnen Vereine besprechend und sein Laienurteil mit dem Urteil der künstlerischen Fachleute mischend, ist ein Bild, dessen Wiederholung gewiß nicht ratsam ist.

Im übrigen zeigten die Frankfurter Festtage wohl trotz des schlechten Wetters das übliche, um nicht zu sagen stereotype Bild. Daß der Kaiser Tausenden von Schulkindern den Besuch des Konzerts ermöglichte, wird ihm gewiß gedankt werden. Ob das übrige Publikum aus Interesse an den künstlerischen Darbietungen oder aus Neugier den Kaiser zu sehen, sich eingefunden hat, will ich nicht entscheiden. Daß auch diesmal wieder Pagen und der das Urteil der Preisrichter verkündende „Reichsherold" in ihrer Maskerade erscheinen mußten, drückte den künstlerischen Ernst des Festes bedeutend herunter.

Ein schöner Gedanke liegt dem Kaiser-Wettsingen zugrund; noch kann er sich unter den herrschenden Verhältnissen nicht entfalten: wo ist der Held, der ihn zur Freiheit erlösen wird?

**Heilbronn a. N.** **August Richard.**

* * *

*Nachschrift der Redaktion.* Die in vorliegenden Artikeln zum Ausdruck gebrachten Anschauungen bestätigen die allgemeine Ansicht, daß die Bedingungen, unter denen die Sängerwettstreite stattfinden, sich als unhaltbar erwiesen haben. Diesmal kam es zum offenen Skandal. Das Verhalten des Kölner Männergesangvereins ist einer so berühmten Körperschaft nicht würdig. Anderseits sind Angriffe, wie in einem Berliner Blatte, wo einer „verwilderten Völkerschaft, die in Köln am Rhein zu hausen scheint", die Berechtigung zur Teilnahme an den Sängerwettstreiten bestritten wird, auch fehl am Ort. Zank, Streit, Mißgunst sind immer stärker auftretende Folgen der Wettstreite. Man mache aus den „Wettstreiten" wieder Sängerfeste; als Anerkennung diene jedem Verein ein Erinnerungszeichen, und die Kaiserkette sei der einzige Preis, aber ein Wanderpreis, der (zum mindesten in einem längeren Zeitraum) jedem Verein nur einmal zuteil werden dürfte. Die detaillierte Abschätzungsmethode der Preisrichter (sie erinnert stark an die Tätigkeit des „Merkers") mache einer allgemeinen, großzügigen Beurteilung, wie Hans Sachs sie uns lehrte, Platz. Der Preis der Kaiserkette wird dann nicht als Neid erweckende Belohnung für eine einzelne (ihrem Werte nach gar nicht genau festzustellende) Leistung erscheinen, sondern dieser Schmuck wird als ein Symbol der Anerkennung deutschen Fleißes und deutscher Kunstbegeisterung von allen verehrt und vom jeweiligen Träger als dem „Hüter" treu bewahrt werden.

# 9. Generalversammlung des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen.

DIE Pfingsttage, die mit ihrem frischen Frühlingswetter so verlockend an lustige Wanderungen mahnten, sahen die Delegierten der „Musikgruppen" aus ganz Deutschland zu fleißiger Arbeit in *Posen* versammelt. Es galt diesmal besonders wichtige Beratungen; drei Vorstandsämter waren neu zu besetzen, Prüfungsordnungen für Kunstgesang und Violine (Prüfungen für das Klavierlehrfach bestanden bereits) waren zur Annahme vorbereitet, Anträge auf Einrichtung von Auskunftstellen in allen Ortsgruppen und Anschluß an die sich in Bälde konstituierende Musikerkammer, sowie andererseits Anschluß an den Bund Deutscher Frauenvereine ließen lebhafte Debatten erwarten. Die zeitlich recht ausgedehnten Verhandlungen — am zweiten „Feiertag" schloß die Leiterin um 12½ Uhr nachts die Versammlung — haben aber wenigstens zu befriedigenden Resultaten geführt, die auf ein erfolgreiches Weiterarbeiten hoffen lassen. Der erste Vorsitz, den die Gründerin des Verbandes, *Sophie Henkel* (Frankfurt a. M.), seit siebzehn Jahren inne hatte (man ehrte sie durch Ernennung zur Ehrenvorsitzenden) geht nach Berlin; *Hedwig Ribbeck*, Vorsitzende der Berliner Ortsgruppe, bisherige erste Schriftführerin, wurde einstimmig als Verbandsvorsitzende gewählt; es traten neu in den Vorstand ein: *Emilie Müller-Flügger* (Hamburg) als stellvertretende Vorsitzende, *Agnes Ax* (Siegen) als zweite Schriftführerin, *Mathilde Weber* (Darmstadt) als Kassenführerin, *Martha Baldauf* (Plauen i. V.) übernahm das Amt der ersten Schriftführerin. Die Geschäftsstelle ist fortan Berlin W. 9, Potsdamer Straße 124.

*Hildegard v. Königsthal* (Nürnberg) leitete die Versammlung in Vertretung der durch Krankheit verhinderten bisherigen ersten Vorsitzenden. Aus dem von ihr verlesenen Vorstandsbericht ging hervor, daß der Verband sich in der letzten Geschäftsperiode um 4 Ortsgruppen und 300 Mitglieder vermehrt hat. Er zählt zurzeit 2221 ordentliche Mitglieder, die in 44 Ortsgruppen gesammelt sind; 1357 außerordentliche (nicht berufstätige) Mitglieder unterstützen die Bestrebungen. Man hofft für die nächste Zeit reichen Mitgliederzuwachs, da die Generalversammlung die Aufnahme von Einzelmitgliedern an Orten, in denen eine Ortsgruppe nicht besteht oder auch nicht bestehen kann, erleichtert hat. Interessant war es, aus dem Bericht über die Gruppentätigkeit (*Martha Baldauf* aus Plauen) zu entnehmen, daß von den 2221 Mitgliedern 1619 Klavierlehrerinnen sind, ihnen folgen in der Stärke die Gesanglehrerinnen mit 530, beinahe 100 Violin- und Theorielehrerinnen sind zu finden und 35 für Sprechtechnik, während die andern Fächer: Cello, Orgel und Harmonium, Laute, Rhythmische Gymnastik nur vereinzelt vertreten sind. Im letzten Jahre wurden in den Ortsgruppen 56 Vorträge und 30 Referate zu Diskussionen gehalten; während die Vorträge fast ausschließlich musikwissenschaftlichen Inhalt hatten, drehten sich die Aussprachen auch um wirtschaftliche Fragen, am häufigsten handelte es sich dabei um das neue Versicherungsgesetz für Angestellte[1]. (Es sei hier gleich bemerkt, daß der Verband für seine Mitglieder sehr praktische Drucksachen hergestellt hatte — Aufklärungsschreiben, Quittungen, Nachweislisten —, die den Verkehr mit den Versicherungsbehörden und dem Publikum sehr erleichterten und sich überall, wo sie benutzt wurden, gut bewährt haben.) Daß die Musiklehrerinnen auch ihre Weiterbildung nicht vernachlässigen, bewies die Einrichtung und der gute Besuch von Fortbildungskursen in Hamburg, Hannover und Plauen; die Gruppe Berlin hat ein eigenes Seminar zur Ausbildung von Musiklehrerinnen, an dessen Unterricht die Mitglieder als Hospitanten teilnehmen können. Die Hilfsfonds der Gruppen belaufen sich auf 72 000 M.

Die Stellenvermittlung des Verbandes, über deren Erfolge die Leiterin *Helene Burghausen-Leubuscher* (Berlin) Bericht abstattete, hätte doppelt so viel Stellen besetzen können, wenn die jungen Musiklehrerinnen etwas „bewegungsfähiger" wären und nicht alle in den paar Musikzentren, in denen durch die Ueberfüllung doch schon genug Elend herrscht, sitzen bleiben wollten. Wertvolle Verbindungen mit dem Auslande sind angeknüpft worden; die dort bewilligten Gehälter schwankten bei freier Station zwischen 2000 und 3600 M.; im Inlande haben sich die Gehaltsverhältnisse nicht wesentlich verändert. Die Leiterin der Stellenvermittlung wird künftig an der Vorstandsarbeit des Verbandes beratend teilnehmen. — Auch die übrigen Berichte lauten günstig, die Kasse (*Helene Streb* in Darmstadt) steht dank des Mitgliederzuwachses verhältnismäßig gut, das Monatsblatt (bisherige Schriftleitung *Maria Leo* in Berlin, jetzt *Sophie Lederer* in Charlottenburg) hat seinen Umfang beträchtlich erweitert und ist zum Austausch der Meinungen seitens der Mitglieder ausgiebig benutzt worden. Anschließend an den Bericht der „Auskunftstelle für Altersfürsorge" (Martha Baldauf, Plauen i. V.) entspinnt sich eine sehr lebhafte Debatte über Wert oder Unwert des Angestelltenversicherungsgesetzes, in die zwei Vertreterinnen der Pensionsanstalt für Lehrer und Lehrerinnen (deren Zugehörigkeit gegebenenfalls von der staatlichen Versicherung befreit) und die Delegierte des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins, Dr. *Gertrud Bäumer*, nachdrücklich eingreifen.

In die Behandlung des Verbandsthemas „Die Frau in der Musik" hatten sich Frau *Klein-Lipinski* (Tilsit) und *Martha Baldauf* geteilt; erstere suchte von der psychologischen Seite aus den Anteil der Frau an der Entwicklung der tönenden Kunst zu werten und kam zu dem Resultat, daß die Frau nicht eigene große Schöpfungen beigetragen, daß dies daher auch in der Zukunft nicht von ihr zu erwarten sei (dies Argument stieß bei einem Teil der Versammlung auf Widerspruch), daß sie aber mittelbar den eigentlichen Anstoß zum künstlerischen Schaffen des Mannes gibt und als nachschaffende Künstlerin und Lehrerin mit ihrem lebhaften persönlichen Sicheinsetzen der Kunst ihr Bestes leistet. Die zweite Referentin brachte ergänzend statistische Mitteilungen über die musikalische Betätigung der Frau in alter und neuer Zeit, die sie durch launige Auslegung belebte; so glaubte sie u. a. in einer altägyptischen Darstellung ein dem modernen gar nicht so unähnlichen Konservatoriumsbetrieb zu erkennen, in dem das weibliche Element entschieden vorherrschte. Weniger angenehm war es für die Anwesenden zu hören, daß ihre Vorfahrinnen im Berufe in einem Briefe einfach als „Gelichter" angesprochen wurden und ein „mittelalterlicher" Vater seiner Tochter ganz energisch

[1] Ein Artikel hierüber wird demnächst folgen. Red.

das Spielen des Monochords verbietet, weil das nur eitle oberflächliche Mädchen tun und es auch — nicht anständig sei. Die zum Schluß angeführte, im Vorjahre veranstaltete Statistik weiß trotzdem von über 12 000 Musikerinnen in Deutschland zu berichten.

In einer eingeschobenen Sitzung am dritten Feiertag wurde über die Einrichtung der A u s k u n f t s t e l l e n verhandelt, die nun in ganz Deutschland den musikstudierenden Frauen sachgemäße, von geschäftlichen Rücksichten freie Beratung geben sollen; Zentrale bleibt die Berliner Auskunftstelle, die im letzten Jahre 228 Auskünfte (111 mündlich, 117 schriftlich) erteilt hat.

Trotz der reichlich bedachten Tagesordnung der Musiksektion fand sich doch noch Zeit, einem Teil der Verhandlungen des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins beizuwohnen, der mit seinen 33 000 Mitgliedern alle Lehrerinnenkategorien in sich vereinigt. Hier finden die M u s i k l e h r e r i n n e n Kraft und Anregung zur Vertiefung ihrer allgemein menschlichen und spezifisch pädagogischen Bildung, Werte, die allerdings im Musikerstande noch nicht durchweg gewürdigt werden. Für die Sitzungen waren die schönen Räume der Königl. Akademie zur Verfügung gestellt; in deren Festsaal fand auch das beschließende Festmahl statt, das sich ebenso, wie der Begrüßungsabend der Stadt Posen im Zoologischen Garten, glanzvoll gestaltete. Die anerkennenden Worte, die sowohl die Vertreter der Behörden wie die engeren und weiteren Kolleginnen der ernsten Arbeit des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins und seiner Sektionen widmeten und die dort in der Ostmark einen besonders herzlichen Ton zu tragen schienen, werden auch den Musiklehrerinnen ein Sporn sein, immer energischer weiter zu arbeiten an der B e s s e r u n g d e r A u s b i l d u n g für den musikalischen Lehrberuf, an der B e s s e r u n g d e r s o z i a l e n N o t s t ä n d e der Musiklehrenden und an der H e b u n g d e r m u s i k a l i s c h e n B i l d u n g unserer deutschen Jugend. **Maria Leo.**

---

# Felix Draesekes „Merlin".

(Uraufführung in Gotha.)

NOCH kurz ehe die Saison in Gotha zu Ende ging und das Hoftheater seine Pforten in Koburg öffnet, gab es in Gotha zwei bedeutende musikalische Ereignisse, die beide unter dem Zeichen *Felix Draesekes* standen. Der Musikverein, der unter Leitung des als Komponisten bekannten Erfurter Konservatoriumsleiters *Wetz* steht, führte zuerst nach Berlin und Dresden den letzten Teil der Christustrilogie auf und erntete damit außerordentlichen Dank der zahlreichen Zuhörer. Dann schloß sich, noch zu Lebzeiten Draesekes geplant, im Hoftheater die Uraufführung des dreiaktigen musikdramatischen Mysteriums „Merlin" an, das Draeseke für sein Meisterwerk hielt, dessen erste Aufführung mitzuerleben ihm aber nicht mehr vergönnt war. Von seinen fünf Musikdramen haben zwei zu seinen Lebzeiten das Bühnenlicht nie erblickt, „Bertrand de Born", nach Uhlands Ballade gedichtet. und „Merlin", in freier Anlehnung an Immermanns Mythe verfaßt. Seine drei aufgeführten Bühnenwerke, „Herrat", „Gudrun" und der Einakter „Fischer und Kalif" wurden an verschiedenen Bühnen gegeben, ohne sich auf die Dauer behaupten zu können. Das mag wohl die meisten Bühnen abgeschreckt haben, es mit den späteren Werken noch einmal zu versuchen, obwohl manch leistungsfähige deutsche Bühne dem alternden Komponisten auch auf die Gefahr eines nicht bedeutenden Erfolges hin schon die Ehre hätte zuteil werden lassen können, die den mit weniger feinen, aber äußerlicheren und deshalb wirkungsvolleren Mitteln arbeitenden Ausländern ohne viel Umstände gegönnt wurde. Denn bei aller Abhängigkeit von der Tonsprache Franz Liszts und Richard Wagners ist das gesamte musikdramatische Schaffen Draesekes unverhältnismäßig vornehmer und deutscher als etwa die Kunst, die uns in Kaisers „Stella Maris" oder in Kienzls „Kuhreigen" entgegentritt.

Unter diesen Umständen verdient die Tat der Koburg-Gothaischen Hofbühne ganz besondere Anerkennung, wie denn auch allgemein aufgefallen ist, daß an dieser Stelle unter Leitung des Intendanten *Holthoff von Faßmann* mit großem Eifer gearbeitet und vor allem der schnellen Aufführung neuerer Werke besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Inhaltlich schließt sich das Werk Draesekes eng an die Fassung der dem Gralszyklus entnommenen Sage an, die Immermann in seiner gleichnamigen Dichtung geschaffen hat. Draesekes Dichtung teilt die poetischen Vorzüge, aber auch die Fehler dieser Mythendichtung.

Die auf drei Akte verteilte Handlung zeigt in der dem Vorspiel im „Faust" ähnlichen ersten Szene Satan im Gespräch mit dem Geist der reinen Magd Candida, der von Satan ein Sohn Merlin entsprungen ist. Um dies Kind ohne Vater kämpfen beide. Satan will ihn für seinen Dienst haben, Candida, seine Mutter, hat ihn dem Grale bestimmt. Als beide verschwinden, tritt Merlin auf, von der Menge des Volkes verfolgt, die in ihm einen Propheten und Gottgesandten verehrt. Um sich ihrer zu erwehren, verlangt er, daß man ihn am Grabe seiner Mutter im Gebete allein lasse. Dem in Schlummer Versinkenden erscheint im Traume die Mutter, sie warnt ihn vor dem drohenden Unheil und weist ihn an den Gral, zu dem er den Weg finden und dem er sich zum Dienst weihen müsse, um ewigem Tode zu entgehen. Plötzlich steht neben dem Erwachten Satan und entbietet ihn zu seinem Dienst. Aber Merlin, seiner Mutter gedenkend, weist ihn ab. Er ruft den Himmel an und die himmlischen Heerscharen werden sichtbar, vor denen Satan, von dem Glanze geblendet, zurückweichen muß. Aber er sendet dem Standhaften die Elfe Nyniane, von deren Wesen Merlin berückt wird und deren Rufe er nach Kardweil an des Königs Artus Tafelrunde folgt. Hier finden wir im zweiten Aufzuge den König mit seinem Hofstaate und fremden Gästen bei höfischen Spielen und Turnieren versammelt; die Sieger werden gekrönt, die fremden Gäste ziehen ab. Ginevra, des Artus Gemahlin, des öden Spielens satt, erinnert Artus an des Zauberers Klingsor Spruch, daß sie des Kindes ohne Vater warten sollten. Während sie im Gespräche verharren, eilt Nyniane herein, ihr folgend Merlin. Dem fragenden König berichtet er von seiner Herkunft, Artus erkennt in ihm den Führer zum Grale, das Volk fällt dem Gottgesandten zu Füßen und erwählt ihn als Führer zum heiligen Grale in Montsalvat, wo Amfortas, sündig geworden, zwischen Tod und Leben schwankt. Seine Krone will Artus erringen. Halb in Gedanken an seine Mission, halb in Gedanken an die flüchtige Elfe Nyniane nimmt Merlin die Wahl an. Im dritten Aufzug, der in gedrängter Fülle den Sündenfall Merlins, seine Strafe und Erlösung bringt, beweist Merlin der in ihn dringenden Nyniane, daß er Zaubermacht besitze, er vernimmt die klagenden Rufe seiner Gefolgsmannen und des Königs Artus, aber dem Zauber der Elfe unterlegen, denkt er nicht mehr daran, diesen den Weg zu weisen. Eine kurze Zwischenszene zeigt den König und die sterbende Ginevra, die sich im dunklen Walde verirrt haben und vergeblich nach Merlin rufen. Es gelingt Nyniane dem ihrer Zauberkunst erliegenden Merlin ein Wort zu entlocken, durch das er ganz der Gewalt Satans anheimfällt und in ein Tier verwandelt wird. In dieser Gestalt bleibt er sieben mal sieben Jahre in der Gewalt Satans. Die Jahreszeiten ziehen im ewigen Kreise an ihm vorüber, und als er auf Satans Geheiß erwacht und die trügerische Binde von seinen Augen genommen wird, ist er gealtert und Nyniane, von der er träumte, entschwindet. Er sieht, daß durch seine Schuld Artus und Ginevra den Weg zum ewigen Heil verloren haben und als Satan ihn auffordert, sich nun ganz dem Genusse zu ergeben, gedenkt Merlin seiner Mutter, vom Himmel den Tod erwartend. Als er beginnt, das Vaterunser zu beten, erscheint ihm Candida in der Höhe von den Cherubim umgeben im vollen Glanze des Himmels. Unter der Berührung des Satans stirbt er; aber die Cherubim tragen seine Leiche zu Candida empor.

Draeseke hat sich als echter Symphoniker und in Anwendung der oratorialen Technik darauf beschränkt, einige Leitmotive durchzuführen, wie das des Merlin, der Nyniane und des geheimnisvollen Zaubers. Er hat eine sehr sorgfältige Untermalung geboten; aber man hat nirgend den Eindruck, daß wie bei Wagner, seinem unerreichten Vorbild, die Musik das eigentlich belebende Moment ist. Es fehlt nicht an schönen Chorsätzen, an guter Behandlung der stets gesanglichen Solostimmen, an schön empfundener Schilderung von Natur auf der Erde und himmlischer Verklärung. Aber die Halbheit des Ganzen ist doch so stark, daß eine geschlossene, einheitlich-sieghafte Wirkung nicht zustande kommen kann. Für die szenische Wiedergabe dieser anspruchsvollen Dichtung hatte sich das Hoftheater die bewährte Mitwirkung von Prof. *Brückner* (Koburg) gesichert, der mehrere wirkungsvolle Szenenbilder neu geschaffen hat. Für die Oberregie zeichnete Kammersänger *Mahling*, die Leitung des musikalischen Teiles hatte Hofkapellmeister *Lorenz* unter sich, der dem Orchester und den Solisten ein sicherer Führer war. Von den Einzelleistungen verdient die prachtvolle Verkörperung der Titelrolle durch Herrn *Bjurström* hervorgehoben zu werden, der als hoffnungsvoller Tenor angesprochen werden kann. Ebenbürtig neben ihm stand nur der Bassist *Theilaker*, der den Satan mit seinem markigen Organ zu wirkungsvoller Darstellung brachte. Im ganzen ist die redliche Mühe aller für eine würdige Aufführung des Werkes anzuerkennen.

**Franz E. Willmann (Leipzig).**



# Die Trojaner von Hector Berlioz.

In der „Stuttgarter Bühneneinrichtung“ (abendfüllende Oper in 5 Akten und 8 Bildern) zuerst aufgeführt am Stuttgarter Hoftheater am 17. Mai.

VOR längerer Zeit schrieb ich einen Artikel „An Max Schillings“, worin auf die Gefahren — es sind diesmal wirkliche, keine eingebildeten „Gefahren“ — aufmerksam gemacht wurde, die der deutschen Opernbühne bevorstünden, wenn sich die Verhältnisse nicht bald änderten. Der Hauptpunkt der Ausführungen war, daß unsere Opernbühnen mehr und mehr in zwei extreme Strömungen hineingetrieben würden: Wagners Musikdrama und die moderne Operette; daß alles andere, Dazwischenliegende darüber der Vernachlässigung anheimfiele. Diese Worte wurden zu der Zeit geschrieben, als ein Richard Strauß seine großen Theatererfolge hatte, so daß kurzsichtige Psychologen ihn fälschlicherweise als „Komponisten der Masse“ bezeichneten. Seitdem hat nur der „Rosenkavalier“, und zweifellos gerade wegen seiner zur „heiteren Muse“ hinneigenden Partien, sich in der Gunst des großen Publikums zu halten vermocht. Und damit sind die Aussichten für unsere Opernbühne noch trüber geworden. Sie sind trostlos, und wenn auch heute noch nicht jedes Auge sie gewahr wird, eines Tages wird die Hülle vor aller Welt fallen: wenn Wagner so „abgespielt“ sein wird, daß er nicht mehr „zieht“. Was dann? Sind wir dann ganz der Herrschaft der schamlosesten Geldmacherei ausgeliefert, wie sie der Operettenmarkt darstellt? Oder nur auf vorübergehende Erfolge, wie sie die Jungitaliener mit sich bringen? Wollen wir es uns von späteren Geschlechtern nachsagen lassen, daß unsere Zeit die Kunst so schutzlos preisgegeben habe, daß es erst mühseliger Arbeiten bedurfte, sie wieder in ihre Rechte einzusetzen?

Gehöre ich zu den Schwarzsehern? Jedes neue Ereignis in der Theaterwelt bestätigt mich leider in meinem Pessimismus. Am deprimierendsten war der Eindruck nach dem Septett und Duett in den „Trojanern“, dessen Schönheit einzig dasteht. Ich hatte einen Beifallssturm ohnegleichen erwartet, einen Dankesausbruch dafür, daß uns so viel Herrliches beschieden sei. Der Beifall war „lau“; man verstand Berlioz nicht mehr, man hat sich (siehe die „Ariadne“) der „Schönheit“ entwöhnt! Und ist damit so arm geworden, daß alle „Tiefe“ dafür nicht zu entschädigen vermag. — Ich hatte in dem Aufsatz an Schillings seinerzeit darauf hingewiesen, daß die Verhältnisse in Stuttgart nicht ungünstig seien, um in konsequentem Schaffen einen deutschen Opernspielplan durchzusetzen, der vorbildlich wirken könnte. Denn wenn man dem Publikum auch nicht mal einen kleinen Finger reichte — es ist schlimmer als der Teufel selber —, dann bliebe ihm sozusagen nichts weiter übrig, als sich an die gute Kost wieder zu gewöhnen; es würde bald merken, daß ihm doch wohler dabei zumute sei. Und die übrigen Theaterdirektoren würden an den Tatsachen dieser Gesundung auch nicht achtlos vorübergehen. Unser Stuttgarter Hoftheater kämpft, und es kämpft tapfer; aber doch nicht ganz ohne Konzession. Die in ihrer musikalischen Existenz nur durch eine totale Geschmacksverblödung erklärbare Operette „Die Dame in Rot“ und „Der liebe Augustin“ haben die künstlerische Reinheit der neuen Hoftheater doch trüben müssen. Der Erfolg „Des lieben Augustin“ übertraf alles andere der Saison, außer Caruso! Wird man daraus die rechten Schlüsse ziehen? Ehe es zu spät ist? — Heute nun stellen wir eine neue Tat unserer Opernbühne fest: Die Aufführung der „Trojaner“ von Berlioz. Sie haben bekanntlich ein trauriges Schicksal gehabt, und selten ein so unverdientes. Darauf wäre in erster Linie in öffentlichen Aussprachen hinzuweisen, damit der gute Wille und der Glaube des Publikums über die Schwächen hinweghälfen und die Schönheiten dieser Musik vor dem Untergang bewahrten.

Trotzdem sich ein Felix Mottl für das Werk mit all seinem Eigenwillen und seiner Macht eingesetzt hat, vermochte es sich die deutsche Bühne nicht zu erobern. Weder Karlsruhe noch später München konnten die Intendanten und Direktoren dazu veranlassen, diesem Beispiel auch nur zu folgen. Mottl, dem wir ja auch die ungestrichene „Matthäus-Passion“ „verdanken“ (er bewies damit wieder, daß er für die Zeitphysiognomie keinen Blick hatte), beging allerdings den Fehler, die „Trojaner“ in der Originalfassung in zwei Aufführungen zu geben. Das ist eine Unmöglichkeit. Und zwar nicht bloß wegen der Länge, sondern vor allem aus einem rein künstlerischen Grunde: Berlioz steht nicht als stilsicherer, sondern als stilsuchender, oder vielleicht besser als ein mehr „naiver“ Dramatiker, den stilistische Fragen, wie sie Wagner beherrschten, nicht weiter zu kümmern scheinen, vor uns. (Die echt französischen Militärmärsche, zu denen die „Trojaner“ marschieren, ist ein köstliches Beispiel.) Nun kann der hierin äußerst empfindlich gemachte moderne Mensch Stilmängel am wenigsten vertragen und sie werden sich in ihrer abschwächenden Wirkung um so fühlbarer machen, je länger und darum auffälliger sie in die Erscheinung treten. Die Pietät gegen den Komponisten besteht demgemäß auf keinen Fall im Festhalten am Originaltext, sondern in dem gegenteiligen Verfahren. Je radikaler dem „Trojaner“-Monstrum zuleibe gerückt wird, um so besser. Und hat schon Berlioz in der Zerstörung von Troja (I. Teil) und den Trojanern in Karthago (Dido-Episode, II. Teil) nur einzelne Episoden aus Homer und Virgil herausgeschnitten, so kommt die neue Bearbeitung von *Gerhäuser-Schillings* den Wirkungen eines Kinostücks gleich: nur das Notwendigste und das mit möglichster Konzentration und Schärfe projiziert. Mit Ausnahme des ersten Bildes, in dem das Duett zwischen Kassandra und ihrem Verlobten noch zu lang ist, verblüfft die Kürze der Akte geradezu unser durch Wagner so ganz anders erzogenes Opernpublikum. — Nun ist es für den Beurteiler schwer, diese lapidare neue Fassung der Stuttgarter „Trojaner“-Ausgabe mit dem Original und seiner Wirkung zu prüfen. Es fehlen die Möglichkeiten der Vergleiche. Ich habe zwar das Original unter Mottl einmal gehört; aber es ist schon länger her. Manche Längen sind mir davon im Gedächtnis. Einige Kürzungen und Aenderungen sind jedoch in der Stuttgarter Bearbeitung als dramatisch vorteilhafter so in die Augen springend, daß es des langen Prüfens nicht weiter bedarf. Und wir dürfen von hier aus uns auf die Bearbeiter als genaue Kenner des Werkes und in Betracht ihrer Tätigkeit im allgemeinen insoweit verlassen, daß sie nicht unkünstlerisch vorgegangen sind.

Gestrichen ist der ganze zweite Akt des ersten Teils (nach dem Neitzelschen Textbuch). Priamus, Andromache, Hekuba usw. lernen wir nicht kennen, was sicher kein Schaden ist. Sie sind uns auch gleichgültig. Dann finden wir energische Striche in den Festaufzügen am Hofe der Dido. Die Aufzüge der Zimmerleute, Matrosen, Feldarbeiter fehlen (das ist schade). Dann ist das ganze „Ballett“ der nubischen Sklavinnen (das ich von München her noch in böser Erinnerung habe) gestrichen. Auch die Episode von Aeneas als dem Retter des durch den Einfall der Numidier bedrohten jungen Staates Karthago fehlt, was dramatisch nicht ganz unbedenklich ist. Denn jetzt kommt die Liebe der Dido



Stuttgarter Bühneneinrichtung der Trojaner: Kassandra vor den Mauern Trojas (I. Akt).
Phot. Hildenbrand Nachf., Stuttgart.

doch etwas gar zu plötzlich. Doch trösten wir uns damit, daß es auch damals bereits „Liebe auf den ersten Blick" gegeben habe; besonders bei einer seit längerer Zeit schon trauernden, jungen und schönen Witwe. Und Aeneas ist ein Held und ein Unglücklicher, von Haus und Hof vertriebener Flüchtling. Welches Frauenherz könnte da ruhig bleiben? Weiter spielt die wichtige Szene zwischen „Anna" und Narbal, in der dem Zuschauer verkündet wird, daß die Götter sich durch Geräusche bemerkbar machen, damit Aeneas vor lauter Liebe nicht seine Mission vergesse, jetzt im Urwald. Eine Reihe Chöre ist weiter dem Rotstift zum Opfer gefallen, sicher nicht zum Schaden des Ganzen. Wie undramatisch Berlioz zum Teil empfand, geht daraus hervor, daß er Dido bei der Abfahrt der Trojanerschiffe anwesend sein läßt. Diese Stelle ist natürlich gestrichen worden. Die Königin Dido erfährt erst nach der Flucht des geliebten Aeneas von ihrem Geschick. Der Schluß, der die Wandlung der Dido vom racheschnaubenden zum entsagenden Weibe bringt, das sich dann selbst den Tod gibt, ist dem Original gemäß beibehalten. Sie bringt auch die größte, ja fast einzige innerlich entwickelte, dramatische Steigerung des vorwiegend lyrisch-epischen Werkes. Einzelne Uebergänge und Textergänzungen hat Gerhäuser aus Eigenem hinzugefügt. Im ganzen ist die Uebersetzung von Emma Klingenfeld, revidiert durch Levi, beibehalten worden (also nicht die von Otto Neitzel). — Musikalisch hat Schillings einige Retuschen und Aenderungen vorgenommen. So hat er zweimal einen Chor als überleitende, rein orchestrale Zwischenaktsmusik benutzt, die Singstimmen also einfach gestrichen. Wer es nicht weiß, wird's auch nicht merken! Und an Stelle der fehlenden Ouvertüre hat er das von Berlioz zum zweiten Teile nachkomponierte Lamento als wirksames Vorspiel an die Spitze der Oper gestellt.

Die Bearbeiter gingen von dem durchaus richtigen Gedanken aus, die Schönheiten der Musik von dem Wuste der konventionellen, dem Stile der „großen Oper" sich nähernden Ueberladungen zu befreien, uns echten Berlioz zu geben; durch Entfernung des Beiwerks kommen auch die Zusammenhänge schärfer heraus, und durch geschlossene Akte wurden — was sehr wichtig ist — Verwandlungen und hier doppelt gefährliche Pausen vermieden. Es empfiehlt sich, die Akte so rasch wie möglich aufeinander folgen zu lassen, damit ein Hauptzug, das Phantastische in Berlioz und seinem Werk, zum unmittelbarsten Ausdruck kommt. In rechtem Empfinden haben die Bearbeiter den „Trojanern" den Titel einer „historisch-phantastischen Oper" gegeben. Berlioz hat, wie die Gounod, Thomas, Massenet, ein Meisterwerk der Literatur genommen und daraus sich die Handlung seiner Individualität entsprechend zurechtgemacht. Die Musik bestimmt Form und Gestalt. Und diese Musik ist zum größten Teil außerordentlich schön, warm, echt, interessant, spannend bis zum wundervollen lyrischen Stimmungsausdruck des Septetts und Duetts im jetzigen dritten Akte am Hofe des Dido. Dies Finale, in dem durch einen großen Trommelschlag eine ganz eigenartige Wirkung in der Stimmung erzielt wird (dieser Effekt prägt sich einem unvergeßlich ein), hat nicht seinesgleichen in der Literatur. Die groteske „Symphonie descriptive", das Unwetter im Urwald mit seinen Faunen, Dryaden, Waldgeister „malend", zeigt den Begründer der symphonischen Dichtung in seiner ganzen Genialität und Kraft der musikalischen Schilderung. Hinreißend ist auch der Gesang der Vesta-Priesterinnen, von unheimlich packender Wirkung die Erscheinung Hektors am Lager des Aeneas, ein genialer Einfall sondergleichen. Zwei vorzügliche Episoden sind der Gesang des Matrosen auf dem Schiffe (ein Seitenstück zum „Holländer" und „Tristan") und die Shakespearesche Szene der beiden Wachposten. Aeneas' Arie im selben (vierten) Akte ist dann wieder echte „Oper". Der Dramatiker Berlioz tritt hervor in der Kassandra-Szene (erster Akt) und vor allem in der Szene der verlassenen Dido. Ein Schrei kommt darin vor („Glissando" von der Höhe zur Tiefe), daß es einem eiskalt über den Rücken läuft. Es ist bewundernswert, wie sich Berlioz selber an seinem Werke entwickelt, wie er der Fesseln der „geschlossenen Form" doch schließlich ledig wird, die ihn an der vollen Entfaltung seiner dramatischen Kraft hindern, und wie er dann Eindrücke erzielt, die ihn neben die Dramatiker unserer Zeit stellen. Und doch, welch ein Weg bis zur „Elektra"! Neben der zu epischen Textbehandlung ist es musikalisch die vorwiegende Homophonie seines Stils, was ihn hinter Werken, wie das genannte, zurückstehen läßt. Der Strom der musikalischen Erfindung fließt ihm aber unaufhörlich. Wundervolle Töne und Klänge berücken den Sinn. Die Chöre sind sehr schön und „klingen". Französische Gefühlsschwärmerei, eine schöne „Sentimentalität" machen die Musik für die dafür Empfänglichen noch besonders lieb und wert. Es ist das alles so echt und fein, zart, keusch! — Sind auch in der neuen Bearbeitung noch nicht alle Partien gleichartig, so überwiegt das Schöne in so hohem Maße, daß der Eindruck ergreifend und sich steigernd wirkt. Und dann das Berliozsche Orchester! Das ist keinesfalls bloße schöne „Instrumentation", sondern ebenso genial-intuitive Eingebung. Das Blech (Posaunen) ist besonders hervorzuheben, in der vom deutschen Orchester verschiedenen Klangfarbe, wie überhaupt Berlioz hierin auch heute noch unerreicht ist, weil er selbständig dasteht. Sein Orchester hat mehr „Charakter" als das typisch-moderne, worunter natürlich nicht das Orchester der „Salome", der „Elektra" oder der „Ariadne" zu verstehen ist. Denn das Straußische Orchester ist eine Individualität; und wie stark sich das Bild dieses Tondichters von der Gesamtphysiognomie abhebt, tritt gerade bei Vergleichen zwischen dem allgemeinen musikalischen Zeitausdruck und einer genialen Schöpfernatur wie Berlioz wieder hervor. Daß aber eine solche Persönlichkeit keine Beachtung mehr findet, die man trotz oder vielleicht auch wegen ihrer Mängel und Schwächen, ihrer reinen „Naivität" lieben sollte: das ist wieder eines der traurigen Kapitel unserer Theaterkultur!

Die Aufführung des Werkes unter *Schillings'* musikalischer und *Gerhäusers* szenischer Leitung erfüllte die Ansprüche an eine künstlerisch-moderne Inszenierung. Nur im Dekorativen war man im alten stecken geblieben. Die Dekorationen und Farben zur „Symphonie descriptive" entsprachen weder einem geläuterten Geschmack noch dem Geiste dieser Musik, wie wir ihn empfinden. Hier hatte nicht ein Künstler, der in den Stil des Werkes eingedrungen ist, seines Amtes gewaltet, sondern irgendwer irgendeine phantastische Walddekoration hingemalt (siehe Abbildung). Und auch der Fehler, in den besonders Wagner-Regisseure leicht verfallen, nämlich zuviel des Guten bringen, alles dreimal sagen zu wollen, war nicht stets vermieden worden. (Die Waldgeister wirken in der untenstehenden photographischen Aufnahme besser als im tollen Treiben der Paare, die sich in der Aufführung im Raume stießen.) *Sophie Cordes* war als Dido auf voller Höhe; *Lilly Hoffmann-Onegin*, eine junge Altistin von ausgezeichnetem Talent und einer hervorragend schönen Stimme, gab die schwierige Kassandra-Rolle (als zweite auf dem Theater!) gut. Sehr vielversprechend führte sich stimmlich der neue Tenor *Rudolf Ritter* (Wien) als Aeneas ein. *Weil*, *Meader*, dann ebenfalls gut *Emma Haußer* (Didos Schwester) und *Frida Karrer* (Aeneas' Schwester) seien aus dem Ensemble noch



Stuttgarter Bühneneinrichtung der Trojaner: Szene im Walde (Symphonie descriptive). III. Akt.
Phot. Hildenbrand Nachf., Stuttgart.

erwähnt, das in den wieder ausgezeichneten Chören (Prof. *Doppler*) und dem Orchester sich zur künstlerischen Einheit verschmolz. Die Aufnahme steigerte sich von Akt zu Akt. So wie jetzt lassen sich die „Trojaner" an einem Theaterabend gut geben (etwa vier Stunden). Werden andere Bühnen dem Beispiel folgen? Solche Fragen sind schon öfter gestellt worden; Gewissensfragen zur Theaterkultur unserer Zeit. Wird ihre Antwort wieder verneinend ausfallen?

**Oswald Kühn.**

---

# Max Wolff: „Der Heilige."

Uraufführung im Hamburger Stadttheater.

IM Hamburger Stadttheater hat die zweiaktige Oper eines jungen Frankfurter Dichterkomponisten ihre Uraufführung erlebt. Infolge der großen Schwierigkeiten, die die Einstudierung von Max Wolffs „Der Heilige" bereitete, mußte der Termin der ersten Aufführung mehrere Male verschoben werden. Max Wolff hat es niemand leicht machen wollen, weder sich selber noch den Künstlern, die sich seines Werkes annahmen, noch dem Publikum. Ob die verzweifelten Anstrengungen des Komponisten, sich einen eigenen musikalischen Stil zu schaffen, die vielen Mühen der Sänger, ihre gesanglich undankbaren Partien zu bewältigen, und die Willfährigkeit des Premierenpublikums, die neue Schöpfung beifallswürdig zu finden, der Kunst einen bedeutsamen Gewinst gebracht haben, das bleibt vielleicht nur dann nicht fraglich, wenn der Autor aus den Eindrücken, die er selbst von seiner Oper empfangen hat, kritische und künstlerisch verwertbare Erkenntnise zieht. Die Dichtung des „Heiligen" stützt sich auf asiatische Legenden und Erzählungen. Die Handlung spielt „in fernen Landen", das Milieu ist nicht etwa japanisch oder indisch, es ist schlechthin exotisch. Der Oberpriester Assynthar verkündet begeistert die heiligen Lehren des Gottes Balmo und ermahnt seine Gemeinde, der Sinne lüsternes Treiben zu bezähmen und der Vergänglichkeit der Welt zu entsagen. Aber vergebens predigt er den Frauen; sie suchen ihn nicht um seiner Weisheit, sondern um seiner Schönheit willen, und selbst an der heiligen Stätte des Balmo-Tempels ist er nicht vor ihren Liebesanträgen geschützt. Nur eine naht sich Assynthar in ungeheuchelter Frömmigkeit: Kaowa, die schöne Kurtisane, die ein trauriges Geschick auf den Pfad des Lasters gestoßen hat, dürstet nach Erlösung von ihren Sünden. Sie möchte in Assynthars Nähe als Nonne leben, doch der Oberpriester fürchtet den Zauber ihrer Schönheit und weist sie zurück. Gleichzeitig spielt sich eine Verschwörung gegen Assynthar ab. Der Priester Rasga, den Eifersucht und Ehrgeiz verblendet haben, überredet den Bürger Kiriwaba durch List zum Morde. Als der Betrogene erkennt, daß er nicht den Verführer seiner Frau getötet hat, sondern nur das Werkzeug eines Rachelüsternen war, stürzt er sich auf Rasga und wird von diesem erstochen. Assynthar erhält sterbend die Verzeihung Kaowas, die, um dem Fluche ihrer Schönheit zu entgehen, sich des Augenlichtes beraubt hat, und Rasga ereilt die Strafe des zürnenden Gottes, als er sich die Würde des Oberpriesters aneignen will. Ein Blitz fährt in die Balmo-Statue, und die herabstürzenden Trümmer zerschmettern den Verbrecher.

Die dramatischen Konflikte der in ihren Motiven nicht neuen Operndichtung finden nur eine äußere, eine theatralische Lösung. Die mancherlei Ungeschicklichkeiten im Aufbau der Handlung, die auch der Vertonung Hindernisse bieten, sind bei einem jungen und in der Bühnenpraxis noch nicht vielerfahrenen Autor eher zu entschuldigen als die saloppen Verse des Textbuches, die kaum irgendwo eine musikalische Stimmung vorbereiten. Wolffs Musik weist Anklänge an Puccini auf und hat stilistisch Berührungspunkte mit der Musik Debussys. Sie ist reich an artistischen Raffinements, vor allem in der Instrumentation und im Chorsatz, und fast überladen mit exotischen Stileigentümlichkeiten, läßt aber das Elementar-Triebhafte, die ursprünglich schöpferische Kraft, auf lange Strecken hinaus vermissen. In der Stimmführung ist Wolff demonstrativ modern; der Reichtum an dissonierenden Harmonien ist nicht melodisch motiviert; nicht psychisch bedingt, sondern ist im koloristischen Sinne aufzufassen. Die musikalisch wertvollste Partie ist vielleicht der Gesang der Kinder in der Schlußszene des ersten Aktes, dem eine japanische Originalmelodie zugrunde liegt.

Für die Inszenierung zeichnete Herr *Trümmer*, die musikalische Leitung lag in den Händen von Kapellmeister *Pohlig*. In den Hauptpartien boten *Pennarini*, *Wiedemann* und Frau *Drill-Oridge* Leistungen von bewunderungswürdiger Sicherheit.

**Robert Müller-Hartmann.**

# „Der arme Heinrich" von Pfitzner im Münchner Hoftheater.

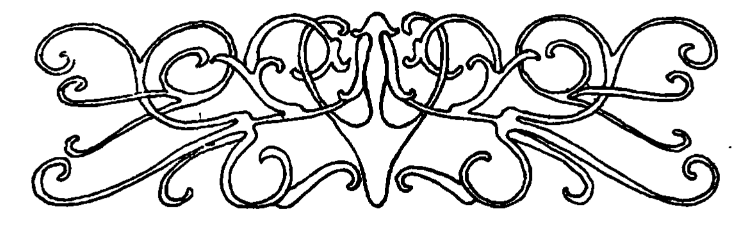
MIT einer von hoher Vollendung getragenen Aufführung von Pfitzners Musikdrama „Der arme Heinrich" hat die Münchner Hoftheaterleitung eine Ehrenschuld getilgt. Für diese künstlerische Tat, die der Anregung des Generalmusikdirektors *Bruno Walter* zu verdanken ist und welche nach mancherlei Schwierigkeiten am 17. April stattfinden konnte, sei hiermit die wärmste Anerkennung aller ernsten Kunstfreunde ausgesprochen. Allerdings kommt „Der arme Heinrich" reichlich spät. Die Uraufführung fand am 2. April 1895 zu Mainz statt. Daß dieses hochbedeutende Werk, die geniale Schöpfung eines 24jährigen Idealisten — es wurde, wie Rudolf Louis in seiner Monographie „Hans Pfitzner", Kahnt Nachfolger, Leipzig, mitteilt, im Sommer 1893 vollendet —, nahezu zwanzig Jahre brauchen konnte, um seinen Weg an unsere Hofbühne zu finden, ist schwer zu begreifen. Wie ist es möglich, muß man sich fragen, daß auch nicht einer der leitenden Kapellmeister dafür eintrat? Ernstes, echtes Künstlertum, das keine Effektchen, kein Buhlen um die Gunst der Menge kennt, sondern streng und unerbittlich sein hochgestecktes Ziel verfolgt, zeigt sich in Pfitzners Arbeit von der ersten bis zur letzten Note; kein Takt ist darin enthalten, der nicht die liebevollste, meisterliche Durchbildung bewies. Und Pfitzner ist nicht nur ein imponierender Könner, er ist auch ein bedeutender Erfinder. Viele geradezu geniale Momente beweisen dies. Welche Wärme des Ausdruckes in breit ausholenden wundervollen lyrischen Stellen, welche Größe der dramatischen Kraft spricht aus dem Werke! Und welch reicher Schatz herrlicher musikalischer Gedanken in kunstvoller Polyphonie ist in ihm enthalten! In mehr als einer Hinsicht übrigens hat mich „Der arme Heinrich" an den „Tristan" gemahnt. Wie dieses Werk in bezug auf die Kühnheit seiner Konzeption und Einheitlichkeit seines Stiles vollkommen isoliert steht, so auch „Der arme Heinrich". Die Sicherheit, mit welcher Pfitzner — in einem Alter von 24 Jahren! — den Stoff bemeisterte, scheint fast unbegreiflich.

Was einigermaßen den Gesamteindruck schwächt, ist die durch den poetischen Vorwurf begründete festgehaltene düstere Grundstimmung des Werkes und, hierdurch bedingt, das fast stets langsame Zeitmaß. In diesem Drama der Erlösung zeigt sich kaum ein Lichtblick. Leider kann ich die von James Grun nach dem gleichnamigen Epos des Hartmann von Aue übertragene Dichtung nicht für vollkommen erklären. Die einfache Handlung, kaum ein Drama, deren Ausgang jeder ohne Schwierigkeit von Anfang an voraussieht in einer dichterischen Fassung, die nichts weniger als fesselnd zu nennen ist, wie kann die Anspruch darauf erheben, ein verwöhntes Publikum zu interessieren? Dies blieb somit dem Komponisten vorbehalten, und in wie glänzender Weise Hans Pfitzner die schwere Aufgabe gelöst, glaube ich in hinreichender Weise dargelegt zu haben. Generalmusikdirektor Walter hatte mit Begeisterung und jener Gewissenhaftigkeit, die sein Wirken besonders kennzeichnet, das Werk in der geeignetsten Besetzung einstudiert, alle Beteiligten gaben ihr Allerbestes — für den in Aussicht genommenen, leider erkrankten Dr. Bary trat Kammersänger *Erb* aus Stuttgart ein und zwar mit ausgezeichnetem Gelingen — und so kam eine Aufführung zustande, die des Kunstwerkes würdig war, und jeden aufs tiefste ergreifen mußte. Und trotzdem regt sich bereits das Wort Langeweile. Nun gibt es freilich Leute, die sich auch bei unpassenden Gelegenheiten langweilen, beispielsweise bei Goethes „Faust", bei „Tristan und Isolde", sogar bei den „Meistersingern". Das ist das gute Recht jedes einzelnen. Nur sollte er nicht immer den Dichter oder Komponisten dafür verantwortlich machen. — Das vollbesetzte Haus, in dem die Münchner Musikerwelt besonders zahlreich vertreten war, dankte am Schlusse der Aufführung mit langanhaltendem, herzlichem Beifall.

Zum Schlusse noch eine Anregung. In unserem prächtigen Prinzregententheater, das bekanntlich der deutschen Kunst geweiht ist, würde, glaube ich, bei verdecktem Orchester manche Stelle des Werkes zu noch größerer Wirkung sich entfalten können, als im alten Opernhause. Es wäre wohl des Versuches wert.

Ein zweiter Aufsatz wird sich mit den übrigen beachtenswerten Aufführungen der letzten Zeit beschäftigen.

**Prof. Heinrich Schwartz.**






**Karlsbad** in Böhmen. Die Karlsbader Philharmonie hat heuer im Zeichen einer „kleinen" Festsaison gestanden. Zehn Jahre sind vorüber gezogen, seitdem *Martin Spörr* (jetzt Dirigent im Wiener Konzertverein-Orchester) die Philharmonischen Konzerte in Karlsbad errichtete. Zaghaft wurde dieses „Winterkind" des Kurortes in die Welt gesetzt, doch es gedieh über alles Erwarten und heute könnte man sich einen Karlsbader Winter ohne Philharmonische Konzerte schon gar nicht mehr denken. Die zehnte Saison hat wohl weniger bedeutungsvolle Novitäten gebracht als die Vorgängerinnen, dafür wurde aber das gut gewählte Alte, voran Mozart und Beethoven, mit wahrer Freude begrüßt und aufgenommen. Von den Neuheiten ragte die „Tragische Ouvertüre" von *Ernst Boehe,* worin das erfolglose Ringen des Menschen mit dem unerbittlichen Schicksale, in kraftvoller Gestaltung geschildert erscheint, hervor. Der anwesende Komponist wurde sehr oft gerufen. Nicht minder beifällige Aufnahme fanden *Elgars* geistreiche „Orchestervariationen", wogegen die Erste Symphonie des Russen *Kalinnikow* infolge ihrer zu naiven Art der Behandlung nicht zusagen wollte. Mit Interesse wurde *Norens* „Violinkonzert", das Prof. Petschnikoff brillant spielte, verfolgt. Erwärmt hat das Konzert Norens nicht. Gewaltigen Eindruck hinterließ *Anton Bruckners* „Siebte" und Beethovens „Pastorale". Von den Solisten wären der famose Rosenthal, die vorzügliche englische Geigerin Harrison, die Kammersängerin Foestel (die nicht begeisterte), der Dresdner Kammersänger Plaschke hervorzuheben. Für eine Wagner-Feier waren die Kammersängerin Böhm v. Endert und der Konzertsänger Kost verpflichtet worden.

*M. Kaufmann.*

**Luxemburg.** Spricht man von dem neutralen Luxemburg, so kommt man stets auf den Gedanken, das Deutsche würde in jeder Hinsicht dort zu kurz kommen. Dem ist aber in musikalischer Beziehung nicht so. Die Musikprogramme und Konzerte haben erst kürzlich einen heftigen Pressefeldzug im Lande heraufbeschworen. Dem „Luxemburger Wort" bezw. dessen Musikreferenten wurde Franzosenfeindlichkeit von einer anderen Zeitung zum Vorwurf gemacht, weil er zu starken Nachdruck auf die Bevorzugung der deutschen Komponisten, besonders der jüngsten wie Richard Strauß, Max Reger, Pfitzner, legte. Der betreffende Musikreferent ist aber nicht im Unrecht. Das musikalische Leben Luxemburgs liegt nur in der „Luxemburger Militärkapelle" und im „Konservatorium" begründet. Beide zusammen haben bisher, wenn es auch quantitativ nicht zu viel war, Gutes und Anerkennenswertes geleistet. Das Militärorchester hat echte Künstler, darunter viele belgischen Namens. Der Direktor des Konservatoriums hatte die Absicht, verschiedene Werke der modernen deutschen Schule aufzuführen. Doch die großen Ansprüche einiger Verleger hatten den gut gemeinten Plan infolge der nicht gut gefüllten Kasse der Konzertgesellschaft des Konservatoriums vereitelt. — In einem Kammermusikkonzert hörte man *Karl Friedberg*, einen unserer besten Pianisten. Sein durchgeistigtes Spiel löste allgemeine Bewunderung und starken Beifall aus. Beim Vortrag einzelner Tonwerke für zwei Klaviere von Mozart, Brahms, Schumann und Saint-Saëns trat Friedbergs Schüler, *Hans Bruch*, mit seinem Lehrer auf den Plan, „Meister und Lehrling" waren hier eine Einheit. — Ein Wohltätigkeitskonzert der Militärkapelle war unserem lieben „Papa Haydn" gewidmet mit der Pauken- und Londoner Symphonie und dem D dur-Konzert für Cello; in diesem zeichnete sich Herr *Heinen* durch perfektes und seelenvolles Spiel aus. Das Orchester unter *Mertens* zielbewußter und sicherer Leitung bewies, daß es künstlerischen Aufgaben gewachsen ist. *Hertha Dehmlow* ist eine Liedersängerin par excellence! — Zwei Symphoniekonzerte des Militärorchesters in Diekirch boten Vorzügliches. Tschaikowskys melodiöses „Capriccio Italien", Wagners „Siegfried-Idyll" und die „Tell-Ouvertüre" von Rossini fanden entzückte Hörer. Ausgezeichnet kam die immer schöne und blühende „Meistersinger-Ouvertüre" zum Vortrage und gab zu allgemeinem großem Beifall Anlaß. Es war in Luxemburg und Diekirch das erstemal, daß *Richard Wagner* zu Worte kam, leider mit zu schwach besetzten Streichern. Die Feinheiten in Bizets „1. Suite de l'Arlesienne" kamen zum Ausdruck. Herr *Heinen* tat sich in „Berceuse de Jocelyn" von Godard auf seinem Cello besonders hervor. — Das Luxemburger Theater hat kein eigenes Ensemble. Es ist auf Deutschland, Belgien und Frankreich angewiesen. So hatte das Trierer Stadttheaterensemble unter Tietjens Leitung mit der Oper „Fidelio" einen großen Erfolg zu verzeichnen. (Frau *Tietjen-Steyer* als Leonore.) Die Chöre gingen gut. Ein musikalisches Ereignis bildet das „Richard-Wagner-Fest" im Stadttheater, ebenfalls zum erstenmal im Luxemburger Lande. Das Programm bestand aus der „Grals-Erzählung", „Meistersinger-Ouvertüre", „Parsifal-Vorspiel" und dem ersten Akt der „Walküre". Die Gesangsrollen hatten deutsche Künstler übernommen, darunter Wolfgang v. Schwind (Hunding) und Frau Schabbel-Zoder (Sieglinde), die ihren Part in bekannter musterhafter Weise zu Gehör brachten. Das Militärorchester unter *Mertens* Direktion tat alles, was in seinen Kräften stand, und bestand die schwierige Aufgabe in Ehren. Sempre avanti!

*Ludwig Weiß.*

**Siebenbürgen.** In *Hermannstadt* hat der „Musikverein" unter *Bella* dessen Passionskantate für Chor, Baßsolo und Orchester, ferner Othegravens „Abend auf Golgatha" für gemischten Chor und Orchester, ein ergreifend schönes Werk, und Bruckners c moll-Symphonie aufgeführt. *Artur Stubbe* dirigierte ein vom „Männergesangverein" veranstaltetes Philharmonisches Konzert, das ausschließlich Mozart gewidmet war. Man hörte die Ouvertüre zur „Zauberflöte", die C dur-Symphonie, Lieder und das Klavierkonzert in A dur No. 5, dies namentlich vorzüglich interpretiert. Die „Germania" brachte uns nach Kienzls „Kuhreigen" nunmehr den „Tannhäuser", der infolge der prächtigen Wiedergabe unter *Novaks* Leitung mit enthusiastischem Beifall aufgenommen wurde. Für die Partie der Elisabeth hatte man Frau Anna Schabbel-Zoder gewonnen und für die Titelpartie Opernsänger Heermann, beide, namentlich die Elisabeth, vorzügliche Kräfte, denen sich die übrigen Solisten (Dilettanten) würdig anschlossen. — In *Schäßburg* hat der „Schäßburger Musikverein" in seinem vorletzten Konzert unter der Leitung von *Armin Haag* ein Conzerto grosso von Händel, eine Glucksche Arie, ein Mozart-Trio und die Bach-Kantate „Du Hirte Israels, höre!" aufgeführt. Im letzten Konzert hörten wir die Coriolan-Ouvertüre, gemischte Chöre von Brahms und Beer-Walbrunn, Lieder mit Orchester- und Klavierbegleitung, ein Streichquartett von A. Haag und die Schubertsche „Allmacht" in Lisztscher Bearbeitung für Männerchor, Solo und Orchester. Außerdem fand am ersten und zweiten Ostertag die Aufführung der Oper „Das goldene Kreuz" von Ignatz Brüll statt. Als Solisten konzertierten bei uns R. Gmeiner (Bariton), Selma Honigberger (Pianistin); angekündigt sind: Dr. Heinz Caspari (Lieder zur Laute), Lula Gmeiner (Alt) und ein Konzert des „Wiener Tonkünstlerorchesters" unter *Nedbals* Leitung.

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— Das schwedische Musikfest wird in Stuttgart vom 20. bis 24. Juni stattfinden, wobei nur jetzt lebende Komponisten vertreten sind. Das Fest beginnt mit *Hallèns* Oper „Waldemarsskatten". Am 22. wird ein Kammermusikabend gegeben, wobei das Marteauquartett ein Streichquartett von *Stenhammer* spielen wird. Henri Marteau spielt *Sjögrens* Sonate für Geige und Piano No. 2 in e moll, und John Forsell wird sechs Lieder desselben Komponisten singen. Am 22. und 23. finden Orchesterkonzerte statt mit Kompositionen von *Petersen-Berger, Stenhammer, Alfvén, Aulin, Rangström* usw.; bei diesen werden unter anderen Prof. Marteau, John Forsell, Frau Claussen und Alfvén mitwirken. Das Fest endet mit einer zweiten Aufführung von Hallèns „Waldemarsskatten".

— *Richard Strauß* hat in *Koburg* die Festspielaufführung der „Ariadne auf Naxos" dirigiert. Der Herzog hat dem Künstler das Komturkreuz des Hausordens verliehen.

— „Rodosto", Oper in drei Akten und einer Schlußszene, Musik und Dichtung von Graf *Geza Zichy*, hat die deutsche Uraufführung am Breslauer Stadttheater erlebt.

— Zu Beethovens „Fidelio" hat *Joh. Doebber* Rezitative geschrieben und dies so stilisierte Werk in Frankfurt a. O. vom Tietjenschen Opernensemble aufführen lassen. Hoffentlich hat die Kleist-Stadt gegen diese Geschmacksverirrung energisch protestiert.

— In Prag ist der außergewöhnliche Fall zu verzeichnen, daß eine Oper dem Rotstift des Zensors verfallen ist: Dort sollte das Musikdrama „Gefängnisse" von *Gerhard v. Keußler* aufgeführt werden, wogegen aber die Zensur Einspruch erhob. Die Oper behandelt das Schicksal eines jungen Klerikers.

— Hugo v. Hofmannsthals „Hochzeit der Sobeide" soll als Oper unter dem Titel: „Sobeys" bereits in der nächsten Spielzeit aufgeführt werden. Die Musik schreibt der Italiener Riccardo Storti, die textliche Umgestaltung besorgt Otto Schanzer (der italienische Uebersetzer der Werke von Richard Strauß).

— Das Schauspiel „Die Hoffnung auf Segen" von Hermann Heijermans ist von dem elsässischen Komponisten Charles Grelinger als Oper bearbeitet worden. Das Werk soll in Bern zur Eröffnung der Saison aufgeführt werden.

— Zur Aufführung der „Ariadne auf Naxos" in London haben sich Herbert Beerbohm Tree und Th. Beecham in His Majestys Theatre vereinigt. Das Schauspiel führt die Dramatic Company Sir Herbert Beerbohm Trees in der englischen

Uebersetzung des bekannten Lustspieldichters Somerset Maughan auf. Die Oper, in der Ariadne von Eva v. d. Osten, Zerbinetta von Hermine Bosetti und Bacchus von Otto Marak gesungen wird, geht unter Leitung von Thomas Beecham in deutscher Sprache in Szene. — Nach dem Erfolge des Rosenkavaliers am Covent-Garden-Theater wird Direktor Ernst Denhof in der bevorstehenden Saison eine Tournee mit dem Werk durch die größeren Städte Großbritanniens und Irlands unternehmen.

— *Massenets* letztes Werk „Panurge" (Libretto nach Raberails von Georges Spitzmüller und Maurice Boukay) ist im Pariser Théatre Lyrique de la Gaité erstmalig in Szene gegangen. — Die Kritik ist sich darin einig, daß der fruchtbare, beim Niederschreiben der Partitur bereits leidende Maestro sich allzu sehr von dem Gedanken leiten ließ, ein von übertriebener Munterkeit durchwirktes Werk zu schaffen, dem das bei seinen früheren Schöpfungen so augenfällige persönliche Moment: die typische Spontaneität fehlt. *L.*

— Weiter wird aus Paris gemeldet, daß nach Monaco nun auch die französische Hauptstadt die Aufführung von *Gabriel Faurés* Oper „Penelope" herausgebracht hat. Der berühmte Tenor Muratore sang die ungewöhnlich anstrengende Rolle des Odysseus. — Im Opernhause Astrucs ist ein neues einaktiges Ballett „Jeux" von Nijinski, Musik von *Claude Debussy*, ausgepfiffen worden.

— Paris soll nun gleich d r e i Parsifal-Aufführungen haben. Im Januar wollen in der Großen Oper Messager und Broussan das Werk aufführen. Gabriel Astruc will es in seinem neuen Theater an den Champs Elysées in deutscher Sprache und mit deutschen Kräften geben und auch Albert Carré hat beschlossen, den „Parsifal" in der Salle Favart aufzuführen, er hat sogar die Rollen schon besetzt: den Titelhelden wird Herr Rousselière und Frau Litvinne die Kundry singen.

— Die Aufführung von Wagners „Parsifal" ist, wie aus St. Petersburg gemeldet wird, endgültig in Rußland verboten worden. Das Verbot wird mit religiösen Motiven begründet. — Die Meldung klingt wie eine große Ironie.

*

— Ein „Deutsches Musikfest" wird in Berlin vom 21. bis 29. Juni vom Allgemeinen deutschen Musikerverband veranstaltet. Der Magistrat hat bei der Stadtverordnetenversammlung die Bewilligung einer Beihilfe von 5000 M. gegen Hergabe von 2000 Freikarten zu den geplanten zwei Volkskonzerten beantragt. Außer den beiden Volkskonzerten gibt es fünf andere, im ganzen also sieben große Konzerte von etwa 200 Künstlern starken Orchestern, die für jeden Abend aus den ersten Orchestern eines anderen geographischen Bezirkes Deutschlands zusammengestellt und abwechselnd von den ersten deutschen Dirigenten geleitet werden sollen. Zur Aufführung gelangen nur Werke deutscher Musiker. — Das Musikfest hat doch wenigstens den Vorzug der Originalität für sich.

— Das Gelingen des „kleinen Bach-Festes" im Herbst 1911 in Eisenach hat den Vorstand der „Neuen Bach-Gesellschaft" ermutigt, diese kleinen Bach-Feste in der Geburtsstadt des Meisters zur ständigen Einrichtung zu machen. Das „zweite kleine Bach-Fest" findet in diesem Jahre statt und ist nunmehr für den 27. und 28. September festgesetzt. (Auskünfte erteilt die Geschäftsstelle der Neuen Bach-Gesellschaft in Leipzig, Nürnbergerstraße 36; dort kann auch die Mitgliedschaft der Neuen Bachgesellschaft erworben werden.)

— Prof. Stein hat im sechsten Akademischen Konzerte in Jena ein neues, „Hyperion" betiteltes Werk von Richard Wetz für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester zur ersten Aufführung gebracht.

— Eine „Rheinische Serenade" für Streichorchester und vier Hörner op. 30 von *Walter Niemann* hat, wie man uns schreibt, unter vielem Beifall ihre Uraufführung durch das Städtische Orchester (Dr. Karl Mennicke) in Liegnitz erlebt.

— Das neue Männerchorwerk „Der Siegesbote" (die Leipziger Schlacht 1813) von *Th. Podbertsky* hat bei seiner Uraufführung in München dank der kraftvollen und hinreißenden Vertonung der Arndtschen Dichtung großen Erfolg gehabt. *Sch.*

— *Fritz Volbach*, der Komponist der vielgesungenen Chöre des „Troubadours" und „Am Siegfriedbrunnen", hat die Partitur eines neuen, vierteiligen Männerchorwerkes mit Baritonsolo und Orchester „König Laurins Rosengarten" vollendet.

— Im Städtischen Singverein in Eisleben hat der Leiter Dr. *Hermann Stephani* „Das neue Leben" von Ermanno Wolf-Ferrari aufgeführt. Vorher standen auf dem interessanten Programm: „Schmied Schmerz" für Chor und Orchester von *Fritz Neff*; „Osterszene aus Faust" für Bariton, Chor und Orchester von *Felix Draeseke*; „Abendrot" für Sopransolo von *Hans Pfitzner*; „Herbstwald" für Chor und Orchester von *Hermann Stephani*.

— Wie uns aus Schönau (Katzbach) geschrieben wird, hat Kantor *E. Poguntke* unter großem Beifall zahlreicher Zuhörer das neueste Oratorium des Liegnitzer Komponisten *Wilh. Rudnick* „Jesus und die Samariterin" aufgeführt.

— In Döbeln (Sachsen) hat unter Leitung des Organisten *Marci* eine Wagner-Aufführung stattgefunden. Vorspiel, Verwandlungsmusik und Schlußszene des ersten Aktes aus „Parsifal", Bruchstücke aus „Lohengrin" und den „Meistersingern" bildeten das Programm.

— In Goldberg i. Schl. hat Kantor *Schulze* mit seinem Evangel. Kirchl. Gesangverein Rudnicks Oratorium „Dornröschen" mit schönem Erfolge aufgeführt.

— In Graz haben die zahlreichen Freunde der Muse Kamillo Horns einen *Horn*-Abend veranstaltet, der dem Wiener Tonmeister reiche Ehren eintrug. Es kamen Lieder, Zwei- und Viergesänge und Instrumentalwerke zur Aufführung, von denen ein großer Teil stürmisch zur Wiederholung verlangt wurde. *J. Sch.*

— Aus Steyr wird uns geschrieben: In aller Stille, aber unermüdlich arbeitet Musikdirektor *Bayer* an der Kräftigung und Hebung des Musiklebens der alten Stadt Steyr. Sowohl als Dirigent des Musikvereines, wie als Chormeister des „Kränzchen" ficht er für Klassiker und Moderne. Am 1. April konnte Bayer sein 25jähriges Jubiläum als Chorregent der Vor- und Stadtpfarrkirche begehen und führte aus diesem Anlasse eine neue, gehaltvolle Messe von dem Florianer Regenschori hochv. Franz Müller auf. Bayer, der bekanntlich zu den intimsten Freunden Bruckners zählt, war als Jubilar Gegenstand mannigfacher Ehrungen. Die Stadtgemeinde verlieh ihm das Bürgerrecht, das bischöfliche Konsistorium übersandte ein ehrenvolles Anerkennungsschreiben. *—ä—*

— Im Revaler Deutschen Theater (Rußland) hat ein *Wagner*-Festkonzert (300 Mitwirkende), veranstaltet vom Revaler Verein für Männergesang, sowie dem Jäkelschen Gesangverein, unter Leitung von Kapellmeister *A. Kirschfeldt* (Orchester 60 Mann) stattgefunden. Zur erfolgreichen Aufführung gelangten Szenen aus „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Parsifal". *Kr.*

— Im Rigaer Stadttheater hat eine musikalische Feier aus Anlaß der 25jährigen Berufstätigkeit des Musikdirektors *Hans Nedela*, der sich als Männerchordirigent in Riga Verdienste erworben hat, stattgefunden. Die Chöre des Rigaer Liederkranzes und des Männergesangvereins hatten sich zu diesem Konzert vereinigt.

— Die Oratoriengesellschaft von Baltimore hat ein großes Musikfest unter Mitwirkung der Vereinigten Sänger von Baltimore, Md. (Männerchor), des berühmten Womens Philharmonic Chorus, und namhafter Solisten veranstaltet. Festdirigent war Joseph Pache. „Messias", Tschaikowskys „Fünfte", Beethovens „Klavierkonzert No. 5", Melarmets „Kolumbus-Kantate" wurden aufgeführt. Den Höhepunkt bildete *Nowowiejskis* neues Drama (?) „Quo vadis", das einen überwältigenden Eindruck machte. *M.*



## KUNST UND KÜNSTLER

— *Das Richard-Wagner-Denkmal in München* (s. S. 349). Der 100. Geburtstag Richard Wagners hat auch *München*, der Wagner-Stadt par excellence, ein Wagner-Denkmal beschert. Freilich ist dies Denkmal nicht durch öffentliche Sammlung und als Ergebnis einer künstlerischen Konkurrenz zustande gekommen, sondern München verdankt es der eifrigen, aber insgeheim betriebenen Propaganda *Ernst v. Possarts*. Drei Jahre hat dieser sich bemüht, die Mittel zu einem würdigen Steinbildnis aufzubringen. Prof. *Waderé*, einer der hervorragenden Münchner Künstler, wurde mit der Ausführung des Denkmals betraut. — Ein mächtiger Steinblock von 3 m Höhe und 3 m Breite, 500 Zentner schwer, wurde am Untersberg gebrochen. Wochen hat man sich bemüht, bis man einen so gewaltigen Block in einem Stück aussprengen konnte, und dann kam der schwierige Transport nach München, wo der Künstler ein eigenes Atelier in der Nähe des Ostbahnhofes errichten mußte. Monatelang wurde an dem Denkmal gearbeitet. Leicht zurückgelehnt ruht Wagner auf einer Felsenbank, den Blick sinnend in die Ferne gerichtet. Ein weiter Mantel umhüllt den Körper gleich einer griechischen Toga. Trotz seiner Monumentalität wirkt das Denkmal innerlich und läßt das geistig Ueberragende der Persönlichkeit zum Ausdrucke kommen. — Wo hätte es in München einen geeigneteren Platz für ein Wagner-Denkmal gegeben als das Rondell vor dem P r i n z r e g e n t e n t h e a t e r? Am 21. Mai fand dort die offizielle Enthüllung des Denkmals statt. Der Prinzregent und mehrere Prinzen und Prinzessinnen des Königlichen Hauses hatten sich dazu eingefunden; auch das geistige und künstlerische München war zahlreich vertreten. Nach dem Vortrage des „Huldigungsmarsches" von R. Wagner durch eine Militärkapelle hielt Intendant *v. Possart* die Festrede, in der er besonders darauf hinwies, welche Verdienste sich König Ludwig II. durch die Unterstützung, die er dem

Meister zuteil werden ließ, um die Wagnersche Kunst erwarb; ferner verwies er auf den ragenden Bau des Prinzregententheaters, der unter der Aegide des verstorbenen Regenten Luitpold erstanden war. Er bat sodann den Regenten, das Zeichen zur Enthüllung zu geben. Der Prinzregent kam dieser Aufforderung nach, indem er zugleich Dank und Anerkennung aussprach allen jenen, die zur Errichtung des Denkmals beigetragen haben. Als die Hülle gefallen war, leuchtete in gelbweißem Marmor das Denkmal im Frühlingssonnenschein. Gleichzeitig erklang der „Wachauf"-Chor aus den „Meistersingern", vorgetragen vom Chor des Königlichen Hoftheaters, des Lehrergesangvereins und der Konzertgesellschaft für Chorgesang unter Leitung des Königlichen Generalmusikdirektors *Bruno Walter*. Weihevoll verklangen die Töne, die wie Wellen der Verehrung aufstiegen zum Bilde des Meisters. *L. R.*

— *Von der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer.* Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer veröffentlicht soeben ihren Geschäftsbericht für das Jahr 1912. Es wurde eine Gesamteinnahme von 510 100 M. (im Vorjahre 397 900 M.) erzielt; an Aufführungsgebühren allein gingen 470 600 M. (im Vorjahre 371 000 M.) ein, wovon 400 700 M. = 85,13 % (im Vorjahre 315 500 M. = 85,03 %) an die bezugsberechtigten Tonsetzer, Verleger, Textdichter, sowie an die Unterstützungskasse der Genossenschaft zur Verteilung gelangten. Von ihrem ersten Geschäftsjahr (1904) an hat die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht 2 113 000 M. Gesamteinnahme erzielt, darunter 1 958 000 M. an Aufführungsgebühren, von denen 1 574 000 M. verteilt worden sind. (Das sind gewiß erfreuliche Ergebnisse!) Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer vertritt die Aufführungsrechte von 555 Tonsetzern und 98 Verlagsfirmen. Aus der Pensionskasse wurden im Jahre 1912 Alterspensionen im Betrage von je 1000 M. an die 18 ältesten ordentlichen Mitglieder der Genossenschaft ausbezahlt. In der Hauptversammlung wurde der Vorstand der Genossenschaft in seiner bisherigen Zusammensetzung wiedergewählt: Dr. Richard Strauß, Friedrich Rösch, Dr. Engelbert Humperdinck, Philipp Rüfer und Georg Schumann. (Ueber den neu ausgebrochenen Zwist zwischen 40 Musikverlegern und der „G. D. T." werden wir noch berichten. Red.)

— *Verband Deutscher Musikkritiker.* Unter diesem Namen hat sich eine Anzahl deutscher, als Referenten an Tageszeitungen tätiger Musikschriftsteller zu einem Verband zusammengeschlossen, der seinen Sitz in Leipzig und durch Eintragung in das Vereinsregister Rechtsfähigkeit erlangt hat. Der Verband bezweckt die Vereinigung aller Musikkritiker des deutschen Sprachgebietes, die durch Bildungsgang und künstlerisch gediegene wie moralisch einwandfreie Ausübung ihres Berufes als vollwertige Vertreter des deutschen Kritikerstandes anzusehen sind. Er richtet seine Tätigkeit auf die künstlerische und moralische Hebung des Kritikerstandes, indem er sich von Elementen scheidet, die seinen Ansprüchen nicht genügen, weiterhin auf die Stärkung des Einflusses der musikalischen Kritik in wichtigen Fragen der Musikpolitik, sowie auf die Kontrolle und Besserung der wirtschaftlichen und künstlerischen Arbeitsbedingungen der Musikkritiker. Die Aufnahme in den Verband bedingt einen genauen Bildungs- und Tätigkeitsnachweis und ist von dem Ergebnis einer strengen Ballotage abhängig. Die Gründer des Verbandes sind: Dr. *Alfred Heuß* (Referent der „Leipziger Zeitung"), *Wilhelm Klatte* („Berliner Lokalanzeiger"), *Paul Bekker* („Frankfurter Zeitung"), Dr. *Lucian Kamienski* („Königsberger Allgemeine Zeitung"), Dr. *Hermann Springer* („Deutsche Tageszeitung"), *Paul Ehlers* („München-Augsburger Abendzeitung") und *Eugen Thari* („Dresdner Anzeiger"). Der Vorsitzende ist Dr. A. Heuß.

— *Felix Weingartner und Berlin. Felix v. Weingartner* hat aus Hamburg an den Generalintendanten Grafen *v. Hülsen-Häseler* einen Brief gerichtet, in dem er sich auf den § 226 des Bürgerlichen Gesetzbuchs beruft, nach dem die Ausübung eines Rechtes unzulässig ist, wenn sie nur den Zweck haben kann, einem anderen Schaden zuzufügen. Diese Voraussetzung treffe auf die Weigerung der Generalintendantur, Weingartner in Berlin dirigieren zu lassen, zu. Da auch kein materielles Interesse der Generalintendantur von dem Unterbinden von Weingartners künstlerischer Tätigkeit in Berlin berührt werde und weiter Graf v. Hülsen-Häseler ihm den guten Glauben zugesprochen habe, der unter allen Umständen einen Kontraktbruch ausschließe, teilt Weingartner dem Generalintendanten mit, daß er in der kommenden Saison in Berlin öffentlich künstlerisch wirken werde. Diese Mitteilung erfolge, damit der Generalintendant in der Lage sei, dagegen rechtzeitig die ihm zweckdienlich erscheinenden Schritte zu unternehmen. — Daß Weingartners Verbannung künstlerisch nicht zu rechtfertigen ist, ist hier schon öfter betont worden. Ob freilich sein Vorgehen einen praktischen Erfolg haben wird, ist eine andere Frage.

— *Delegiertenversammlung.* Die Vertreterversammlung des *„Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes"* hat beschlossen, die diesjährige Delegiertenversammlung auf den 24.—28. Juni nach Berlin einzuberufen.

— *Preiserteilung.* In dem vom Verlag des „Allgemeinen deutschen Kommersbuches" (*Moritz Schauenburg* in Lahr, Baden) erlassenen Preisausschreiben zur Gewinnung leicht singbarer, packender Melodien für eine Reihe neuer Kommerslieder ist die Entscheidung gefallen. Von den 2437 eingesandten Kompositionen kamen 174 als konkurrenzfähig in Betracht. 15 Lieder kamen davon in die engste Wahl. Nach einstimmigem Urteil der Preisrichter wurde erkannt: I. Preis dem Liede „Erntegruß" von Langheinrich, II. Preis dem Liede „Wildrosen" von Frey, III. Preis dem Liede „Ausfahrt" von Scheffel. Alle drei Preise fielen dem Komponisten *Philipp Gretscher* in Stettin zu. (Außerdem wird die Verlagshandlung eine Anzahl hervorragende, von den Preisrichtern besonders empfohlene Kompositionen erwerben und in einem Sammelhefte veröffentlichen.)

* * *

## Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Prof. Dr. *Max Bruch* in Berlin ist zum Ehrenmitglied des Senats der Berliner Akademie der Künste gewählt worden.

— *Arnold Schönberg* ist durch Verleihung des Gustav-Mahler-Preises ausgezeichnet worden. Nach dem Tode Mahlers wurde, um das Andenken des Künstlers zu ehren, eine Stiftung errichtet, die heute 55 000 Kronen beträgt, und deren Zinsen alljährlich zur Unterstützung schaffender Musiker in Form eines Preises Verwendung finden sollen. Das Preisrichterkollegium, in dem unter anderen Richard Strauß, Ferruccio Busoni und Bruno Walter sitzen, hat Arnold Schönberg einstimmig den Preis zuerkannt.

— Folgende Notiz geht uns zu: Die Königl. Akademie der Künste in Berlin, Sektion für Musik, als Kuratorium der Prof. Siegfried-Ochs-Stiftung, hat am Geburtstage des Stifters, 19. April, dem Königsberger Komponisten und Musikschriftsteller Dr. mus. *J. H. Wallfisch* eine ehrende, anerkennende Zuwendung von 150 M. gemacht.

— Aus *Braunschweig* wird gemeldet: Der Intendant des Hoftheaters, Herr *v. Frankenberg und Ludwigsdorf*, hat sein Amt niedergelegt. Sein Vorgänger, Freiherr *v. Wangenheim*, hat die Geschäfte der Intendanz wieder übernommen. — Das war ein kurzes Regiment.

— Der Lehrergesangverein in *Hamburg* hat Dr. *Georg Göhler* (Leipzig) zum Dirigenten gewählt. Der bisherige Leiter, Prof. Bark, tritt in den Ruhestand. Göhler wird im Herbst auch die Oberleitung der neuen Oper übernehmen.

— Der Konzertsänger und Gesangsmeister Dr. *Bernhard Ulrich* (Berlin) ist als Dozent für Musikwissenschaft in den Lehrkörper der Freien Hochschule Berlin aufgenommen worden. Er wird Vorträge mit praktischen Vorführungen über Musikgeschichte halten, speziell neuere Oper.

— In *Tilsit* hat am 30. April der königliche Musikdirektor *Wilh. Wolff* seinen 60. Geburtstag gefeiert. Die seiner Leitung unterstellten Vereine, der Oratorien-, der Sängerverein und der Kirchenchor haben ihm gebührende Aufmerksamkeit erwiesen.

— *Giovanni Sgambati* ist am 18. Mai 70 Jahre alt geworden. Der Altmeister der italienischen Komponisten lebt in Rom, wo er seit mehr als 30 Jahren als Klavierlehrer an der Accademia della Cecilia tätig ist. Sgambati, ein ausgezeichneter Tonsetzer, war ein Schüler von Franz Liszt. Sein prachtvolles Requiem ist in Deutschland allgemein bekannt geworden.

— In Halle a. S. ist am 18. Mai Prof. *Otto Reubke*, der langjährige Universitätsmusikdirektor und Dirigent der Robert-Franz-Singakademie und des Lehrergesangvereins, gestorben. Reubke erreichte ein Alter von fast 71 Jahren (geboren 2. November 1842 in Hausneindorf am Harz) und hat sich in Halle namentlich um die Aufführung der Werke von Franz Liszt über die Gegenwart hinausgehende Verdienste erworben. Er machte seine Studien bei Ritter, Blaßmann, Hauptmann, Hans v. Bülow und Liszt.

— Am 1. Mai ist in *Heilbronn* der Königl. Musikdirektor und Organist an der Kilianskirche *Karl Eichhorn* im Alter von 65 Jahren gestorben. Die Grundlage seiner musikalischen Bildung verdankte Eichhorn den Konservatorien in Stuttgart und Hannover sowie der Berliner Hochschule; 15 Jahre wirkte er sodann in Zürich und folgte hierauf einem Ruf nach Heilbronn, wo er 24 Jahre tätig war. Eichhorn war vor allem als vorzüglicher Orgelspieler geschätzt und die vielseitigen Programme seiner Orgelkonzerte, namentlich seiner sonntäglichen Vormittagskonzerte, bewiesen ihn als einen Musiker von feinstem Geschmack. Als Komponist schuf er Werke, die sich vorwiegend auf kirchenmusikalischem und verwandtem Gebiet bewegen. Auch hier offenbarte er sich als eine tiefinnerliche, vornehme Künstlernatur. Die dem Verstorbenen menschlich näher getreten sind, haben ihn als vortrefflichen Charakter kennen und schätzen lernen.

## Harmoniumstücke.

**R. Wagner:** *Opernalbum* für Harmonium. Ausgewählte Melodien aus „Holländer“, „Rienzi“ und „Tannhäuser“. 1.50 M. netto. Verlag *Fürstner, Berlin.* (l.)—m. Die melodischen Perlen aus den genannten früheren Tondramen des Meisters sind hier in geschickter und (abgesehen von der Bialschen Bearbeitung des Rienzi-Gebets, die einige ungut klingende Stellen enthält) sorgfältiger, der Spielart auf dem Harmonium gemäßer Bearbeitung den Spielern zu einem niedrigen Preise zugänglich gemacht. Wer die Sehnsucht der auf dem Lande, in Kleinstädten wohnenden Musikfreunde nach Wagner kennt, weiß, welche Freude diesen mit einem so reichhaltigen und billigen Album gemacht wird. Abgesehen vom „Tannhäuser“-Marsch sind die Stücke getragen und leicht ausführbar. Auch weniger gewandte Klavierspieler werden gerne nach diesem leichten Arrangement greifen.

**Wagner-Reinhard:** *Opernalbum* für Harmonium und Klavier. Verlag *Fürstner, Berlin.* Klavierstimme m.—(s.), Harmoniumstimme (l.)—m. Auch dieses Album enthält die schönsten Motive und beliebtesten Melodien aus dem „Holländer“, „Rienzi“ und „Tannhäuser“, ist aber im Klavierpart schwieriger und glänzend gesetzt. Aehnlich wie in dem früher angezeigten Bizet-Album sind die Gesangsthemen in einfachem Satz dem Harmonium übergeben, während die bewegten Figuren vom Klavierspieler übernommen werden. Die Gesamtwirkung ist ganz apart und symphonisch reich. Aufs neue müssen wir unser Bedauern darüber aussprechen, daß nur wenige Musikfreunde dieses, für häusliche Aufführungen so passende Zusammenspiel pflegen.

**Unterhaltungsbuch** *des Harmoniumspielers.* 3 Bände à 2 M. Verlag *Hansen.* l.—m. Zusammen fast 200 kleinere lyrische Stücke. Diese billige, leicht spielbare, einen unermeßlichen Stoff enthaltende Sammlung umfaßt klassische und moderne Lieder und Instrumentalsätze in guter Fassung und passender Bearbeitung und einige wenige Originalbeiträge für Harmonium. Neben manchem Unbedeutendem findet der Spieler viele unbekannte köstliche Perlen, und da der Bearbeiter, Birkedal-Barfod, und der Verlag ein nordischer ist, so sind viele, zum Teil eigenartig gestimmte geistliche Gesänge auch neuerer schwedischer, dänischer und norwegischer Komponisten wie Gade, Malling, Henriques, Svendsen, Grieg, Bull, Barnekow, Nielsen, Schytte, Sinding, Hartmann, Lindblad, Winding, und kraftvolle nordische Volkslieder in den Heften zusammengestellt, welche den deutschen Spielern neu und sehr willkommen sein dürften. Dieses Repertorium nordischer Musik eignet sich gleichfalls für Klavier- und Orgelspieler, die über keine große Technik verfügen. Einzelne Stücke (z. B. No. 83 und 189) passen für Harmonium weniger als für Klavier. Fingersatz fehlt leider. *C. Kn.*

## Neue Bücher.

**K. Zuschneids** *„Methodischer Leitfaden für den Klavierunterricht“* (Verlag *Vieweg,* 94 S., 2 M.) ist in 2. erweiterter Auflage erschienen. In erster Linie als Ergänzung zu seiner im gleichen Verlag erschienenen Klavierschule gedacht ist das schmuck eingebundene und sehr lesenswerte Büchlein darüber hinausgewachsen und eine selbständige, übersichtliche Abhandlung über die Wege und Ziele des Klavierunterrichts geworden. K. Zuschneid, einer der angesehensten Pädagogen und Leiter des Mannheimer Konservatoriums, nimmt gegenüber den modernen, viel Staub aufwirbelnden Problemen des „Gewichtsspiels“ (à la Breithaupt) und des „Rückenmuskelspiels“ (Peppe-Caland) eine gemäßigt fortschrittliche Haltung ein, der ich mich in den wesentlichen Punkten auch anschließe. Für die erste Zeit empfiehlt er eine ruhige Handhaltung und tüchtige Ausbildung der Fingermuskulatur. Erst wenn diese entwickelt und gesichert ist, sollen die übrigen Kraftquellen ausgenützt und die größeren Bewegungsformen der Hand und des Unter- und Oberarms, wie Seitenschlag, Rollung, Gleit-, Kreis-, Schwung-, Schüttelbewegungen usw. zur Ergänzung herangezogen werden. Aber nicht bloß rein technische, sondern auch allgemein musikalische, pädagogische und künstlerische Fragen werden erörtert. Ein Stufengang des Unterrichts mit Literaturangaben, eine gedrungene und lichtvolle Darstellung des Verzierungswesens und eine Menge wertvoller Winke über Bezeichnung, Anschlagsarten, Fingersatz und musikalische Auffassung einzelner Stellen der Literatur werden geboten, so daß das Werkchen jedem Klavierlehrer anregend und willkommen sein wird. Angehende Lehrer finden viele brauchbare Ratschläge darin, erfahrene Pädagogen werden mit Interesse ihre eigene Methode an der Hand der Zuschneidschen nachprüfen. Ein Inhalts-, Namen- und Sachregister erleichtert das Nachschlagen und ist ein Zeichen, daß das Buch gründlich durchgearbeitet ist. *C. Kn.*

## Verschiedenes.

**L. Schytte,** op. 174: *Die Schule des modernen Klavierspiels.* 5 Hefte à 3 M. Verlag *Hansen.* Dieses umfangreiche Studienwerk des neulich gestorbenen nordischen Meisters soll, wie der Titel besagt, in die moderne Harmonik, Melodik, und Rhythmik und Vortragsweise einführen und läßt sich mit Hellers poetischen Etüden vergleichen, d. h. es werden keine trockenen geistarmen Fingerübungen dem hungrigen Schüler vorgesetzt, sondern anregende, mit der wachsenden Schwierigkeit immer hübscher, persönlicher empfunden und genußreicher klingende Charakterstücke. Dabei wird der Uebungszweck keineswegs vernachlässigt und so ziemlich alle Gebiete der Technik werden in diesen formvollendeten, abwechslungsreichen Lied-, Tanz- und Uebungsstückchen durchgearbeitet. Das umfangreiche Material ist nach der Schwierigkeit geordnet, jedoch nur ungefähr, nicht streng. Es geht von der unteren Stufe bis zur oberen Mittelstufe. Schon in der unteren Mittelstufe sind schwierigere Stücke enthalten, während anderseits in der letzten Abteilung manche leichtspielbare Komposition eingestreut ist. Neben einzelnen trockenen Gedanken wird manches modernere, schmachtende oder pikante Salonstück dem Schüler dargeboten. Zum 3.—5. Heft werden auch fortgeschrittene Spieler gerne greifen, teils zur Uebung, teils zur Unterhaltung (Vomblattspiel). Der Fingersatz ist erfreulicherweise angegeben, in den ersten Heften sogar zu reichlich, so daß er das Auge verwirrt. *C. Kn.*

**Professor J. Serafini-Alschausky,** der berühmte Posaunenvirtuose und Direktor der Akademischen Meisterschule für sämtliche Blasinstrumente in Berlin, hat einige neue Lieder herausgegeben. Das bereits bekannte Lied für Posaune „An meine Mutter“ erschien soeben in vollständig neuer Bearbeitung für Posaune oder Cello oder Trompete mit Orchester oder Klavierbegleitung, wie auch für Pariser Besetzung. Außerdem ist eine Ausgabe für Gesang und Pianoforte zu haben. (Text vom Komponisten.) Das zum erstenmal erscheinende, leidenschaftliche Liebesspott-Lied: „Es war zur schönen Frühlingszeit“ (Text von Olaf Heinemann aus den Meggendorfer Blättern) ist ebenfalls für Posaune oder Trompete mit Orchester oder Pianoforte, Pariser Besetzung und für Gesang zu haben. Herrn Serafini Alschauskys tägliches Solo-Programm ist vom Mai 1913 ab: „An meine Mutter“, Lied; „Liebesspott-Lied“ (Es war zur schönen Frühlingszeit); „Italienische Walzer-Arie No. 6 Uno giojello“ (Ein Kleinod); „Im Walde“, Konzertfantasie (erscheint in Kürze). Anschließend an seine Sommerreise unternimmt Professor Alschausky im Herbst eine Amerika-Tour, wo er die gleichen Kompositionen zum Vortrag bringen wird. Alle hier angegebenen Werke sind aus dem bekannten Verlage von *C. F. Schmidt, Heilbronn a. N.*

* * *

**Zur Notiz.** Das Heft 17 hat ein etwas anderes Aussehen, als die Hefte der „N. M.-Z.“ sonst. Es ist der Hauptsache nach ein „aktuelles“ Heft. Unser Wagner-Heft, das übrigens viel Anklang und auch reichen Absatz gehabt hat, hatte es notwendig gemacht, Tagesfragen und Berichte zurückzustellen. Daß wir dem Frankfurter Sängerwettstreit diesmal besondere Aufmerksamkeit geschenkt haben, wird Zustimmung finden. Die Verhältnisse sind so nicht haltbar. Bemerkt sei noch, daß wir eine Uebersicht über die Veranstaltungen zu Wagners 100. Geburtstage folgen lassen werden.

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 17 bringt an erster Stelle ein tief empfundenes Lied von unserem ständigen Mitarbeiter *Matthäus Koch* in Stuttgart. Der Text „Fromm“, stammt von *Gustav Falke,* der das Gedicht auch zu seinen gelungensten zählen darf. Der Komponist hat sich dem Dichter ebenbürtig gezeigt, und damit ist ein lückenloses Kunstwerk im Kleinen entstanden. — Oft geäußerten Wünschen aus dem Leserkreise entsprechend, bringen wir wieder mal eine Originalkomposition für die Violine und Klavier, nachdem wir in letzter Zeit Bearbeitungen (auch für Trio) vorgezogen hatten. „Den Manen Mozarts“ ist ein im Stil des Meisters gehaltenes Stück, das sich, ohne große Ansprüche an den Spieler zu stellen, als dankbare Nummer auch für den Vortrag charakterisiert. Der Komponist ist der Münchner Schuldirektor *B. Rothlauf,* dem schon manche volkstümliche Komposition gelang.

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 24. Mai, Ausgabe dieses Heftes am 5. Juni, des nächsten Heftes am 19. Juni.**

# NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG

Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark.

1913 Heft 18

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.


**Inhalt:** 

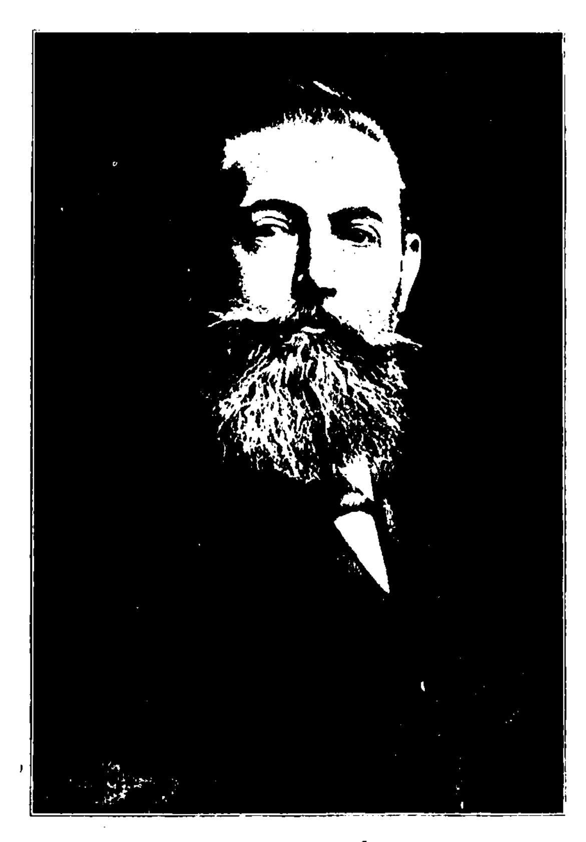
## Schwedische Musik der Gegenwart.

**(Zum Schwedischen Musik-Fest in Stuttgart.)**

**Von FELIX SAUL (Stockholm).**

BIS ins 19. Jahrhundert hinein kann man von einer schwedischen Musik in des Wortes eigenster Bedeutung kaum sprechen — bei den Grundlagen, die die herrliche Natur des Landes, sowie die in den wunderschönen Volksliedern sich offenbarende Gemütsart dieses Menschenschlages einer nationalen Musik gewährt, höchst verwunderlich. Dem Kenner der schwedischen Geschichte löst sich das Rätsel jedoch bald: es dauerte viele Jahrhunderte, bis Schweden sich zu dem Staatsgefüge entwickelte, als das es jetzt vor uns steht. Kriege nach außen, Kämpfe im Innern, bedingt durch das eigenartige Verhältnis, in dem die drei skandinavischen Reiche zueinander standen, nahmen die Volkskraft lange Zeit dermaßen in Anspruch, daß die geistige Kultur zu kurz kommen mußte. Und so erklärt es sich, daß bis zu der Zeit, da Schweden seine Großmachtstellung einzubüßen beginnt, d. h. bis nach dem Tode Karls XII. (1718), die Musikpflege in der Hauptsache in den Händen ausländischer, besonders deutscher Musiker liegt. Je mehr nun Schweden politisch in den Hintergrund tritt, desto lebendiger beginnen die im Volke schlummernden Kräfte auf musikalischem Gebiete sich zu regen, doch noch bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts wird das schwedische Musikleben neben Deutschen von Franzosen und Italienern beherrscht. Dann aber, vielleicht mit unter dem Einflusse der deutschen Romantik, gewinnen in Schweden nationale Strömungen, wie in der Literatur, so auch in der Musik, immer mehr die Oberhand, so daß wir in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geradezu eine Blütezeit des schwedischen Liedes erleben, der sich nach 1850 eine solche auf dem Gebiete der Instrumentalmusik anschließt. Auch in der Oper zeigen sich bereits Anfänge einer nationalen Kunst. Zu voller Blüte jedoch entfaltete sich die schwedische Musik erst innerhalb der letzten 30 Jahre.

Als ältester Vertreter der jungschwedischen Komponistenschule ist *Andreas Hallén* (geb. 1846) zu nennen. Er studierte am Leipziger Konservatorium unter Plaidy, Moscheles, Richter, Hauptmann, Reinecke, war außerdem Schüler Rheinbergers und Rietz', bekleidete Dirigentenstellungen in Gotenburg, Malmö, Stockholm, lebt jetzt in Stockholm als Kompositionslehrer am Konservatorium der Kgl. Musikalischen Akademie und Musikreferent der Zeitung Nya Dagligt Allehana. Weiteren Kreisen wurde er durch seine erste Oper „Harald der Wiking" bekannt, die im Jahre 1881 zu Leipig ihre Uraufführung erlebte und 1884 nach Stockholm kam. Der Komponist zeigte mit diesem Werke, daß er seinen Wagner fleißig studiert hatte, wenn sich auch in der Wahl des Stoffes immerhin schon ein Streben nach nationaler Selbständigkeit bekundete. In jener Zeit war es noch ein großes Wagnis, den Stockholmern wagnerisch zu kommen; zwar hatte die Hofoper schon den „Holländer" (1872), „Lohengrin" (1874) und „Tannhäuser" (1878) herausgebracht: doch von einem Verständnis dessen, was dieser deutsche Neuerer wollte, war man noch sehr weit entfernt. Wie konnte es auch anders sein bei einem Publikum, dem man bis dahin in der Hauptsache italienische und französische Opern vorgesetzt hatte? Selbst heute noch erfreuen sich diese beim Stockholmer Publikum einer weit größeren Beliebtheit als die Werke Wagners. Hatte also der Meister sein Publikum hier noch nicht gefunden, wie sollte es da seinem nachahmenden Jünger gelingen, seine Hörer für sich zu gewinnen? Von den folgenden Opern Halléns erfreute sich „Der Schatz des Waldemar" (1899) eine Zeitlang einer gewissen Beliebtheit. Unstreitig bedeutet das Werk einen großen Fortschritt in Halléns musikdramatischem Schaffen: vor allem ist er in der Erfindung viel selbständiger, und es gelingen ihm Töne von echt nordischer Schönheit und starker persönlicher Eigenart, besonders da, wo er sich an die Art des schwedischen Tanzliedes anschließt. Die ganze Oper enthält viel „schöne Musik"; die Instrumentation ist stellenweise meisterlich. Im ganzen jedoch kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß das Werk stark im Opernhaften stecken bleibt (woran allerdings auch der mehr als mangelhafte Text mit schuld ist), und daß das Wagnerische meist nur in rein äußerlichem Nachahmen besteht; zu einem wirklich nordischen musikdramatischen Stil, einer konsequenten Uebertragung der Wagnerschen Ideen ins Schwedische hat sich Hallén auch in diesem Werke nicht durchgerungen. Außer Bühnenwerken hat er eine ganze Reihe Vokalwerke, meist für Solo, Chor und Orchester, geschrieben, in denen namentlich wiederum die großartige Orchestrierung und der Sinn für mächtige Klangwirkungen unsere Bewunderung erregen. Als die bedeutendsten seien genannt: „Vom Pagen und der Königstochter", „Traumkönig und sein Lieb", „Das Schloß im Meer", „Nordlandskampf". Zu seinen schönsten Orchestersachen gehören zwei Rhapsodien, von denen die eine auch in Deutschland bekannt geworden ist. Hallén war der erste, der in Schweden auch als Schriftsteller energisch für die Wagner-Lisztsche Richtung eintrat.



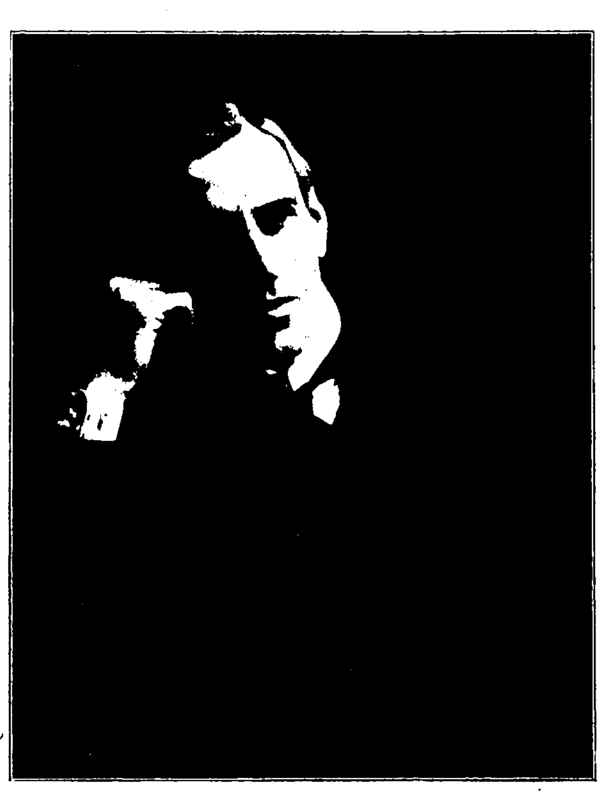
ANDREAS HALLÉN.

Auf dem Gebiete des Musikdramas hat sich auch *Wilhelm Stenhammar* versucht (geb. 1871, Schüler von Sjögren, Hallén und Heinrich Barth, seit 1907 Dirigent des Symphonieorchesters in Gotenburg). Von seinen zwei Werken dieser Gattung erlebte „Das Fest auf Solhaug" (Ibsen) seine Uraufführung in Stuttgart (1899). Es zeigt den ganzen Stenhammar mit all seinen Vorzügen und Mängeln. Ibsens Drama mit seiner Fülle rein lyrischer Züge mußte der ausgesprochen lyrischen Begabung Stenhammars entgegenkommen. Und so sind es auch die liedartigen Stellen des Werkes, in denen Stenhammar seine beste Kraft entfaltet. Ich erinnere an das gleich zu Anfang stehende, unsagbar schwermütige Lied vom Bergkönig mit seinen starken Anklängen an das schwedische Volkslied. Den großen dramatischen Zug dagegen wird man bei Stenhammar vergeblich suchen. Und daraus erklärt sich's wohl, daß die Oper in Deutschland trotz vieler Schönheiten im einzelnen, trotz des fein abgetönten Orchesters nicht festen Fuß zu fassen vermochte. Stenhammar hat wohl inzwischen auch selbst eingesehen, daß er kein Dramatiker ist: seit „Dem Fest auf Solhaug", das schon 1892—93 entstanden war, hat er kein Bühnenwerk mehr geschrieben.

Stenhammars Lyrik ist von einer Weichheit, die jedoch stets einen männlichen Charakter wahrt und niemals in Weichlichkeit ausartet. Vornehme Melodiebildung und charakteristische, dem Stimmungsgehalt des Gedichtes liebevoll nachgehende Klavierbegleitung eignen allen seinen Gesängen. Die vornehme Zurückhaltung, die sich bei ihm manchmal bis zu einer geradezu mädchenhaften Schüchternheit steigert, die gar häufig auftretende schwermütige Grundstimmung, den ausgesprochenen Sinn für Klangschönheit teilt er mit den übrigen bedeutenden Neuromantikern Schwedens. Jene Schwermut, der wir so oft in der nordischen Kunst- und Volksmusik begegnen, sie hängt unzweifelhaft mit Klima und Naturbeschaffenheit der nordischen Länder zusammen. All diese dunklen Wälder, die großen Gewässer und hohen Berge lassen uns erkennen, worin jener Charakterzug seinen Ursprung hat. Und ein Deutscher, der selbst nur einmal einen Stockholmer Winter erlebt und mitangesehen hat, wie in den Monaten, da auf dem Kontinent längst alles grünt und blüht, noch ein hartnäckiger Kampf zwischen Lenz und Winter geführt wird, der immer und immer wieder mit dem Siege des Winters endet, wird verstehen, woher sich der Ernst des Nordländers schreibt. Man darf aber ja nicht glauben, der Schwede gehe nun immer mit gesenktem Kopfe und Weltschmerz im Gesicht durch die Welt. O nein: wie er in jedem Jahre den Frühling endlich doch über den grimmen Feind triumphieren sieht, so ward auch ihm die Gottesgabe des über alle Uebel der Welt triumphierenden Humors verliehen, wenn dieser bei ihm auch niemals bis zur Ausgelassenheit des Mittel- oder Südeuropäers sich steigern kann, sondern stets von einem guten Teil Gleichmut beherrscht ist. So auch in der nordischen Musik, so auch bei Stenhammar, bei dem sich manche Perle eines prächtigen Humors findet. Ich erinnere an das dritte Lied in op. 20 (Gedichte von Bo Bergman): „Alter Niederländer." Bis zur Schalkhaftigkeit steigert sich der Humor in dem hier vielgesungenen „Es fährt ein Schiff" (aus op. 26: Lieder und Stimmungen). In den letzten Gesangswerken wird die Harmonik immer reicher, die Rhythmik immer eigenartiger.

Wertvolle Beiträge lieferte Stenhammar auch auf dem Gebiete des hier in Schweden hoch entwickelten Orchesterliedes mit den Kompositionen „Florez und Blanzeflor" und „Ithaka". Auch in der Chormusik, sowie in der Klavier- und Kammermusikliteratur ist Stenhammar mit manch glücklichem Wurf vertreten.

Was im Musikdrama Hallén und Stenhammar nicht beschieden war, das ist dem Nordschweden *Wilhelm Peterson-Berger* (geb. 1867) geglückt. Mit seinem „Arnljot" (Stockholm 1910) hat er ein ausgesprochen s c h w e d i s c h e s M u s i k d r a m a geschaffen. Er hat Wagner nicht nachgeahmt, sondern auf Grund der Ideen des deutschen Meisters einen wirklich n o r d i s c h e n m u s i k d r a m a t i s c h e n S t i l geschaffen. Der vom Komponisten selbst verfaßte Text behandelt nicht nur einen altnordischen Stoff, auch die Charaktere sind mit dem Scharfblick des Dichters echt nordisch gestaltet; man sieht sie, wenn man das Drama liest, lebendig vor sich, diese alten Recken mit ihrem germanischen Trotz, ihrem grimmen Humor, ihrer verhaltenen Leidenschaft, ihrer pointierten Ausdrucksweise. Und ein wirkliches Drama ist's, das wir erleben, kein Bühnenstück, in dem schablonenhafte Opernfiguren immerfort schöne Melodien mit Ausrufungszeichen singen, sondern ein Drama, in dem sich „das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche"



WILHELM STENHAMMAR.



WILHELM PETERSON-BERGER.

ausspricht. Dazu eine Musik, die den urgesunden Geist des Nordens atmet, den Hörer nicht berauscht, sondern erhebt, die Motive, melodisch und rhythmisch sich an den Volkston anlehnend, scharf umrissen wie ihre Träger, eine wundervolle Wärme in der Wiedergabe von Natur- und Seelenstimmungen, vornehme Zurückhaltung in den aufgewendeten Mitteln, farbenprächtige Instrumentierung: das Ganze in allem und jedem die Seelenverwandtschaft des Komponisten mit den dargestellten Nordmenschen und sein inniges Verwachsensein mit dem Boden, auf dem das Drama sich abspielt, verratend.

Auch auf einem anderen Gebiete hat Peterson-Berger die Anregungen eines deutschen Meisters für schwedische Verhältnisse nutzbar gemacht: er gab zwei Hefte schwedische Volkslieder und Tänze heraus, in denen er, wie Brahms in seinen deutschen Volksliedern, die Klavierbegleitung aus dem Geiste des Liedes heraus gestaltet, so daß Melodie und Begleitung nicht nebeneinander für sich bestehen, sondern zu einer wirklichen Einheit verschmelzen.

Den zahlreichen Gesangs- und Instrumentalkompositionen Peterson-Bergers merkt man es an, welchem Himmel sie ihren Ursprung verdanken: es ist Nordschweden mit seiner klaren Luft, seinen eigenartigen Naturschönheiten, seinen tiefen, bestimmten Farbentönen, seinen Fjällen, die sich von den Ufern der weiten Seen bis in unermeßliche Höhen erheben. Natur und Volkstum sind die beiden Grundelemente in Peterson-Bergers Schaffen. In der Technik steht er auf der Höhe der Moderne, wahrt aber stets die Schönheit der Linie. In den letzten Jahren hat er sich mit Vorliebe den großen Formen zugewandt. Dem Musikdrama „Arnljot" folgt das musikalische Lustspiel „Die Propheten des jüngsten Tages", dessen Musik im Entstehen begriffen ist. Die prächtige Symphonie No. 2 in *Es* ist soeben im Druck erschienen. Zu seinen schönsten sonstigen Werken gehören die Klavierpoesien: Frösöblumen I, II, Nordländische Rhapsodie, Nordischer Sommer (auch für Orchester), zwei Violinsonaten, zwölf Liederhefte „Schwedische Lyrik", Nietzsche-Lieder. Die starke Persönlichkeit, die aus all diesen Werken spricht, kommt auch in Peterson-Bergers schriftstellerischer Tätigkeit zur Geltung. Immer und immer wieder fordert er eine von innen herauswachsende Kunstübung in Schweden. Infolge seines energischen und rücksichtslosen Eintretens für seinen Standpunkt ist er häufig in Preßfehden verwickelt.

Neben Peterson-Berger muß als hervorragender typischer Vertreter der neueren schwedischen Musik *Emil Sjögren* (geb. 1853) genannt werden. Wie die meisten schwedischen Neuromantiker ist er ausgesprochener Lyriker. Auch seine Schöpfungen sind vom schwedischen Volkston stark beeinflußt und offenbaren ein tiefes Naturgefühl. Ein feuriges Temperament, das kühn drauf losstürmt, überschreitet er doch nie, selbst in den heftigsten Ausbrüchen, die Grenze der Vornehmheit (ein echt schwedischer Charakterzug!). Seine reiche, ursprüngliche Erfindung, seine wunderbare seelische Tiefe, seine Kühnheit in der Harmonik, seine Fähigkeit, für die verschiedenartigsten Stimmungen den angemessensten Ausdruck zu finden: sie alle offenbaren sich am herrlichsten in seinen früheren Werken, von denen ich als die bedeutendsten hervorhebe: die Klavierwerke „Auf der Wanderschaft", Noveletten, Stimmungen, Erotikon, Sonate in e moll, Sonaten für Violine und Klavier; von Gesangswerken: sieben Gesänge aus „Tannhäuser" (Drachmann), sieben spanische Lieder aus Geibels und Heyses spanischem Liederbuch, Falks Lied aus Ibsens „Komödie der Liebe", sechs Lieder aus Julius Wolffs „Tannhäuser".

Ein liebenswürdiges Talent mit ganz besonderer Begabung für intime Wirkungen ist der Geiger *Tor Aulin* (geb. 1866). Ein typisches Beispiel seiner Kunst bildet das herrliche dritte Violinkonzert in c moll. Wen erfreute hier nicht die natürlich quellende Erfindung, die Innigkeit der Melodien? Bei dem herrlichen Anfang des Adagios ist einem, als lauschte man an einem heißen Sommertage einsam der stillen Musik des Waldes. Auch Aulin zeigt das tiefe Naturgefühl des Nordländers. Seine Rhythmen sind oft tanzartig-volkstümlich, wie auch seine Harmonik



EMIL SJÖGREN.



TOR AULIN.

größtenteils im schwedischen Volksliede wurzelt. Außer drei Violinkonzerten schrieb Aulin eine ganze Reihe wertvoller Sachen für sein Instrument, u. a. die stimmungsvollen „Aquarelle“ (mit Klavier), schwedische Tänze und gotländische Tänze (desgleichen).

Gleichfalls von der Geige her kam der als Komponist so ganz anders geartete *Hugo Alfvén* (geb. 1872). Er spricht seine Empfindungen, die sich viel in den Regionen des Gedankentiefen und Schwerblütigen bewegen, mit Vorliebe in den großen Formen der Orchestermusik aus. So erschien er bisher mit drei Symphonien (in f moll, D dur und E dur), von denen jedoch die dritte den Komponisten vorwiegend von einer mehr lebensfrohen Seite zeigt. Alfvén, der sich eine Zeitlang mit dem Gedanken trug, Maler zu werden, besitzt eine starke koloristische Begabung, die ihn auch dort immer interessant erscheinen läßt, wo die Erfindung weniger reich quillt. Von Alfvéns zahlreichen Kompositionen seien außer den Symphonien genannt: die volkstümliche „Midsommarvaka“ (schwedische Rhapsodie für großes Orchester), sieben Lieder auf Gedichte von Ernest Thiel, darunter das tief empfundene „Es schläft der Wald“. Alfvén schrieb auch eine Anzahl guter Männerchöre.

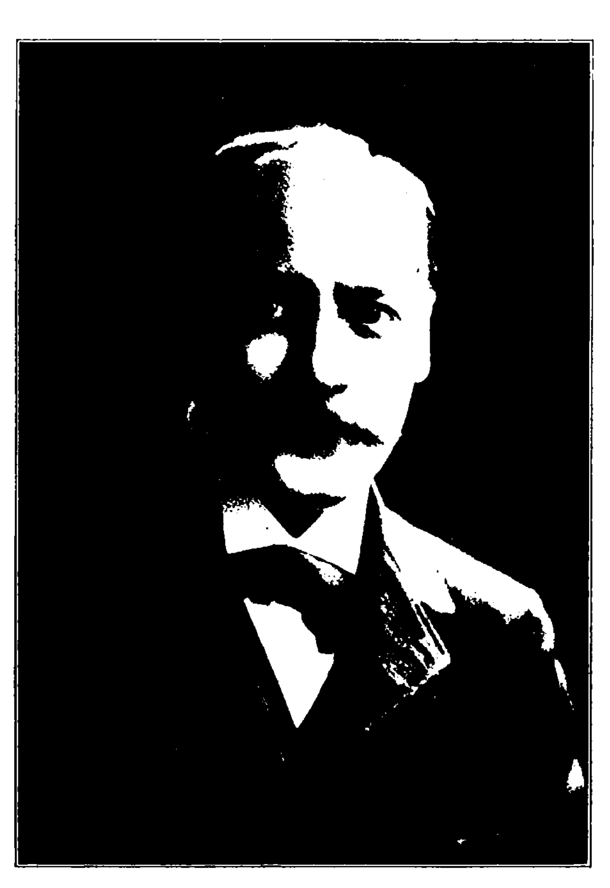
Aehnliche Stimmungen der tiefsten Schwermut, wie sie sich bei Alfvén finden, weist eine große Zahl der Lieder des begabten *J. Eriksson* auf. Diese Lieder, ganz modern gehalten, schöpfen den Stimmungsgehalt der Gedichte bis zum letzten aus.

Von den Dii minorum gentium sei außerdem *Ruben Liljefors* (geb. 1871) erwähnt, der neben mancherlei Minderwertigem auch eine Reihe sehr schöner Lieder geschrieben hat, z. B. op. I No. I: „Mägdlein kam zurück vom Liebeskosen.“

Auf dem Gebiete des Kinderliedes hat *Alice Tegnér* (geb. 1864) Hervorragendes geleistet. Ihre Sammlungen „Sjung med oss, Mamma!“ („Sing mit uns, Mama!“) und „Unga röster“ („Junge Stimmen“) enthalten wahre Perlen dieser Gattung. An das Volkslied sich anlehnend, treffen sie mit feinem Empfinden für die Kinderseele den richtigen Ton, ohne doch jemals in Eintönigkeit auszuarten. Dabei sei bemerkt, daß die schwedischen Kinder vom Volksliede her gewöhnt sind, auch schwierige Intervalle und Rhythmen herauszubringen, so daß der Komponist solcher Lieder nicht nötig hat, sich auf das Allereinfachste zu beschränken. Würde sich für die hochpoetischen Erzeugnisse Alice Tegnérs ein deutscher Uebersetzer finden, ich bin überzeugt, das deutsche Kinderlied würde eine schöne Bereicherung und manche wertvolle Anregung dadurch erhalten.

Ruht das Schaffen der bisher behandelten neueren schwedischen Komponisten bei aller Schulung der Technik an ausländischen Meistern im wesentlichen doch auf dem festen Grunde der heimatlichen Natur und des heimischen Volkstums, so zeigen die Allerjüngsten eine starke Neigung zu einer musikalischen Allerweltssprache, eine Neigung, die vielleicht auf die Furcht, für rückständig gehalten zu werden, und das daraus entspringende g e w o l l t e „Modernsein“ zurückzuführen ist. Doch findet sich auch hier manch starkes Talent, das nur der einsichtigen Führung bedürfte — oder vielleicht zu viel Führung hatte? Die letzten Sachen von *Natanael Berg* und *Ture Rangström* lassen erkennen, daß diese Komponisten auf dem Wege sind, sich zu einem eigenen Stil durchzuringen. Vielversprechend ist die Erstlingssymphonie *Kurt Atterbergs.*

Es scheint fast, als hätte sich während der langen Jahrhunderte musikalischer Untätigkeit in Schweden eine Menge Kraft auf diesem Gebiete aufgespeichert. Denn es ist zu verwundern, wie zahlreiche und schöne Blüten die musikalische Produktion in den letzten paar Jahrzehnten getrieben hat. Dagegen geht in der ausübenden Musik die Entwicklung viel langsamer vor sich. Die O p e r, die hier den Mittelpunkt des musikalischen Lebens bildet, kann sich nur schwer von den ererbten Traditionen befreien. Andererseits wird sie von dem Stockholmer Publikum nur wenig unterstützt. Es kommt hier häufig vor, daß eine wirklich hervorragende Aufführung vor leerem Hause stattfindet. Dabei verfügt die Stockholmer Oper über ein Ensemble, wie es sich in dieser Güte wohl an wenigen Theatern finden dürfte. Von besonders hervorragenden Kräften, die aber zum Teil bereits Stockholm den Rücken gekehrt haben, nenne ich den intelligenten Bariton *John Forsell,* die als Schauspielerin wie als Sängerin gleich hervorragende *Julia Claußen* (eine geniale Ortrud), die ihr gleichstehende *Signe Rappe* (eine meisterliche Elisabeth), den von der Natur mit einem wundervollen Material bedachten Bariton *Ake Wallgren,* über dessen Stimme mir einmal ein Musikfreund die zutreffende Aeußerung machte: Jeder Ton ein Stück Gold.



HUGO ALFVÉN.

Die Pflege des vornehmen Chorgesanges liegt in den Händen des „Musikvereins“ (Franz Neruda, Kopenhagen), der jedoch, eine rein private Vereinigung, unter den ungünstigsten Verhältnissen zu arbeiten hat; daneben sei die „Neue Philharmonische Gesellschaft“ genannt. Die intime Musik wird von der „Kammermusikvereinigung“ gepflegt. Auffallend ist, daß hier für den a cappella-Gesang gar kein Interesse herrscht, wie überhaupt die musikliebenden Kreise sich hier weniger zu eigener Betätigung drängen als in Deutschland. Dies mag, wie so manche andere betrübliche Erscheinung unseres Musiklebens (schlechter Besuch der Oper, der Solistenkonzerte, auch bei berühmten Namen usw.), damit zusammenhängen, daß ein erheblicher Teil des Interesses durch den Sport beansprucht wird.

Die Orchestermusik wird eigentlich nur durch die Hofkapelle (Dirigent *Armas Järnefelt*) repräsentiert, die jeden Winter fünf Symphoniekonzerte veranstaltet.

Wirklich organisiert sind die Konzertveranstaltungen populären Charakters, die zum Teil von der Stadt unterstützt werden.

Das Musikleben in den Provinzstädten (namentlich Gotenburg, Upsala, Gävle) ist im Aufblühen begriffen, besonders seitdem der schwedische Staat Geldmittel zur Unterhaltung von Orchestern bewilligt. Der *Upsalaer Studentenchor* O. D. (Orphei Drängar = Knechte des Orpheus, Dirigent Hugo Alfvén) hat sich durch mehrfache Konzertreisen auch in Deutschland ein gutes Andenken gesichert.

Ob und wann das schwedische und namentlich das Stockholmer Musikleben einmal ein eigenes schwedisches Gesicht zeigen wird, wie es die musikalische Produktion längst tut, das muß man der Zukunft überlassen.

---

# Die Klaviersonaten von Joh. Brahms.

### Technisch-ästhetische Analysen.

### Von Professor Dr. WILIBALD NAGEL.

(Fortsetzung.)

II. Satz. Andante. — Schön schließt sich der 2. Satz an. Er steht in c moll und hat Durschluß. Seine Form ist die einer Variationreihe, in der ein nur geringer harmonischer und rhythmischer Aufwand getrieben wird.

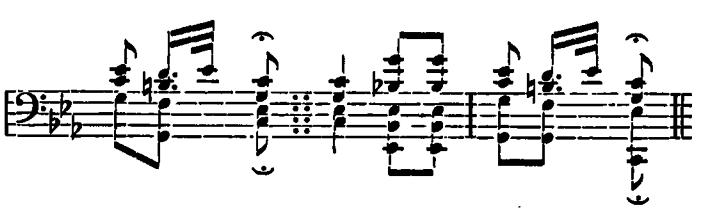
Das wirkungsvolle Stück führt mitten in einen romantischen Vorstellungskreis hinein. Vorsänger und Chor lösen sich im Vortrage eines schlichten altdeutschen Minneliedes ab:

Vorsänger: Verstohlen geht der Mond auf,
Alle: Blau, blau Blümelein;
Vorsänger: Durch Silberwölkchen führt sein Lauf;
Alle: Blau, blau Blümelein.
Rosen im Tal,
Mädel im Saal,
O schönste Rosa!

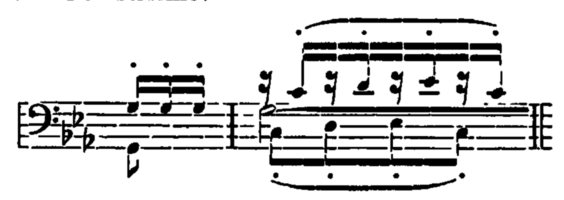
Der Bau des Liedes ergibt die Teilung in 4 × 2 und 4 Takte des Nachgesanges.

Ein Nachtlied also, aber keines, das von Trauer und Leid, vielmehr vom Freunde der Liebenden, dem Monde, von Blumen und schmucken Dirnen singt. Die Fiktion von Vorsänger und Chor wird in der Musik durchgeführt; nur die letzte Variation gibt sie auf, und das ganze Gebilde schließt ein Epilog. So einfach die Harmonisation, so schlicht die Weise. Der Vorsänger beginnt ruhig, erzählend, der Chor antwortet in leisem Flüstertone. Erst im Abgesange gibt es einen harmonischen Akzent: die Wirkung des Es dur-Dreiklanges ist wundervoll:

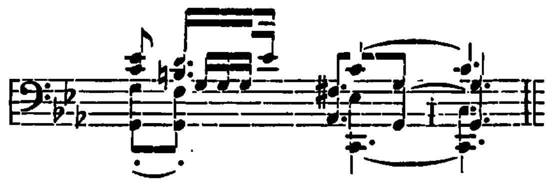


Die erste Variation beginnt wie mit einem rufenden und langhallenden Hornklange und bringt nachschlagende Töne der Oberstimme:

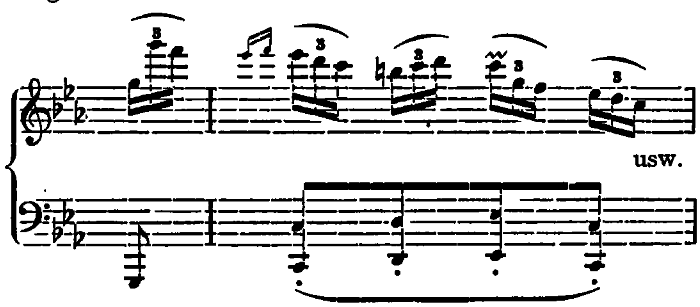


Die nächtliche Stimmung wird durch all das und weiterhin durch den dissonierenden Klang, der den Schluß verzögert, noch bedeutsam gesteigert:



Weiterhin ändert sich die harmonische Fassung. Aber alle diese Kunstmittel sind von bescheidenem Umfange.

Dann bildet sich in der zweiten Variation zum Gesange des Vorsängers eine weitgeschwungene Linie der Oberstimme. Man denkt unwillkürlich, Brahms habe eine Geigenfigur im Sinne gehabt. Die bildliche Vorstellung eines Zuges, eines Ständchens mag das gezeugt haben:




der Satz wird dann vollstimmiger und die Stimmen tauschen ihre Stellen. Die Ueberladung mit Pralltrillern ist nicht zu verkennen. Der Chorgesang kehrt in der anfänglichen Fassung wieder, im $^{3}/_{16}$-Takt huscht es wie leichter Elfentritt:




der den dunkeln Chorklang unterbricht.

Eine neue Variation setzt in C dur ein:



Man wird auch hier nicht von hoher Kunst reden können; was der junge Brahms hier jedoch bietet, das ist edelstes, aus jugendlich-reinem Sehnen geborenes Gefühl, ist im Ausdrucke wahr und schön. Das Ganze hat eine gewisse Schumannsche Färbung, ohne jedoch wohl von Schumann irgendwie beeinflußt zu sein. Die Oberstimme ist als Kontrapunkt zum Gesange des Vorsängers teilweise dessen bloße Umkehrung, aber wie steckt sie voll blühenden Lebens, wie glücklich ist der Gedanke, durch einen Trugschluß nach As dur zu leiten. Nichts ist in allem dem, was in die Einheitlichkeit des Satzes ein störendes Element brächte, alles webt sich bis dahin, sieht man von den „bockigen" Pralltrillern ab, zu einem schönen Ganzen zusammen.

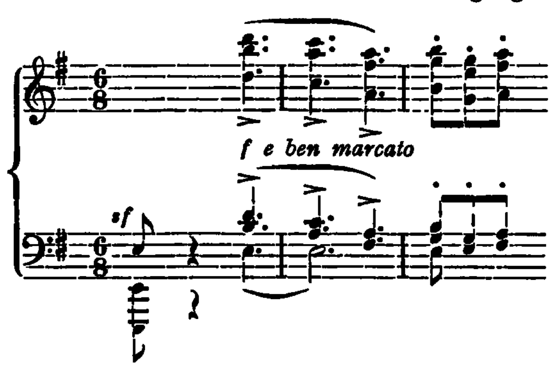
Einige nicht ganz geschickt ersonnene Takte (bei „rubato" Seite 15 letzte Zeile):



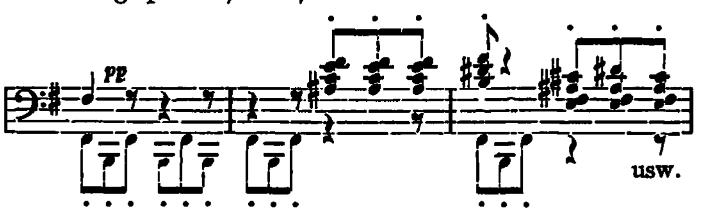

leiten zu dem schönen Epiloge über, der den Satz über einem Orgelpunkte auf der Tonika zur Ruhe bringt. Der Schluß baut sich über den Takten des Vorsängers auf. Auch mag die Vorstellung von leisen Glockentönen aus dem regelmäßigen Wechsel von Tonika und Dominante in der untersten Mittelstimme da mit hineinspielen.

Alles in allem: auch hier ist jugendlich-frische Kunst, die sich keines geheimnisvollen Gewandes bedient, mit keinerlei Mätzchen kokettiert, eine Kunst, die sich geradesinnig und ehrlich gibt, tiefes Empfinden ausströmt und vor allem ein abgeschlossenes, das angeschlagene Stimmungsgebiet erschöpfendes Ganzes bietet.

III. Satz. Scherzo. *Allegro molto e con fuoco.* — Wie Kalbeck, Brahms' Biograph, erzählt, entstanden die Sätze 1, 3 und 4 unserer Sonate „unter dem alle Lebensgeister in Aufruhr versetzenden Eindruck der nahe bevorstehenden Ausfahrt" aus Hamburg, der beglückenden „Reise ins Blaue". „Unruhe" — so könnte man über den Beginn des Scherzo schreiben, wie „Sehnendes Verlangen" über seinen Mittelsatz. Wie das in dem Eingange:




vor unbändigem Verlangen zuckt! Es ist, als ob die Brust vor Begier, hinaus ins Freie zu kommen, zerspringen wollte. Der Klaviersatz zeigt wieder die schon bemerkten Eigentümlichkeiten: das Tastbrett genügt kaum; da ist ein fortwährendes Durchmessen der Höhen und Tiefen, das wie ein übermütiges Anspannen jugendlicher Kräfte erscheint. Die formale Gliederung ergibt sich ohne jede Mühe. Der Satz steht in e moll, der mittlere Teil in C dur. Man sieht, wenn man sich des Voraufgegangenen erinnert, daß die tonale Einheit des ganzen Werkes eine geschlossene, eine manchen klassischen Werken gegenüber sogar geschlossenere ist, daß aber von der klassischen Regel des Tonartenverhältnisses der Sonate abgewichen wird. Das Scherzo gliedert sich zunächst in zwei ziemlich parallele Abschnitte von je 8 Takten (man beachte die Wechselklänge in den Takten 6 und 8) und endet vor dem Doppelstriche auf der Dominantharmonie, die die Wiederholung vorbereitet. Nach ihr setzt sogleich ein dritter Parallelabschnitt ein, der aber, wie der nächste, nur den ersten 4 Takten folgt. Dies Mittel der Teilung der Sätze ist uns aus Beethovens Musik besonders vertraut. Es setzt sich weiter fort: Takt 9 ff. werden nur die beiden ersten Takte des führenden Motives verwendet (man beachte die dynamischen Gegensätze und die der Akkorde und einfachen Linien), dann wird das Motiv verkleinert: ♩.| ♩. ♩. in: ♪ ♩ ♪, nachher scheint es in die glatten Achtelgänge: ♫♪ überzugehen. Was die Führung des bisher betrachteten Teiles angeht, so ist zu bemerken, daß mit dem 3. Abschnitte der Satz der Tiefe zustrebt, daß dieser Umstand, sowie die „mezzo piano" bezeichneten Takte (Seite 17, 1. System) das psychologische Moment darstellen, aus dem der mit Takt 7 Seite 17 einsetzende umkleidete Orgelpunkt (schon die voraufgehenden dynamischen Kontraste ruhen auf einem Orgelpunkte) auf *fis*:




sich herleitet, der hier nicht ein Moment der Ruhe, sondern einer gewissen fiebernden Erwartung bezeichnet: der herrschende Ton ist in das drängende Achtelmotiv ♫♪ gekleidet, das rhythmisch auch die Oberstimmen festhalten. Dieser ganze Abschnitt, vom Eintritte des Orgelpunktes an, hat ein leichtes Mendelssohnsches Gepräge, das wir in der 2. Sonate noch stärker ausgebildet finden werden. Als fast ausschließlich rhythmisches Spiel bietet er ein nicht eben großes Interesse. All das führt schließlich zum Abschlusse des ersten Teiles auf der Tonika. So muß als Satzperiode der ganze, die 52 Takte des Anfanges umfassende Abschnitt bezeichnet werden. Will man noch weitere Einzelheiten hervorheben, die den humoristischen Grundcharakter dieses Spieles bedingen, so sehe man neben den dynamischen Gegenwirkungen auf die Verschiedenheiten in den rhythmischen Gängen, achte insbesondere auf die Sprünge in den Takten 6, 8, 14, 16 usw. und die reiche, wenngleich nie überladene Harmonik, den Wechsel alterierter und einfacher Klänge u. a. m.

Nach dem Abschlusse auf der Tonika setzt der Hauptsatz aufs neue, aber in anderer Beleuchtung ein: er kleidet sich in den Oberstimmen in einfache Terzformen, zu denen im Basse eine anfangs aufwärts steigende Linie tritt, die weiterhin die 3 Töne des ersten Abschlusses *h—g—e* mehr zufällig als absichtlich (weil sie thematisch nichts bedeuten) benutzt. Der ganze Abschnitt ist piano-pianissimo gehalten und kommt auf dem schwebenden Quartsextakkorde *cis—fis—ais* zu einem vorläufigen Ende:




Was will sich da vorbereiten? Ist dies alles nur ein Reflex der in Kraft übersprudelnden Stimmung des Vorhergegangenen, ist es ein Ahnen, ein wehmutvolles Sinnen, ist es die natürliche Reaktion gegen den Ansturm jugendlich-tollender Gedanken, ein Ausdruck psychischen Erschlaffens? Was es auch sei: nur um einen Augenblick handelt es sich, in dem der Himmel jauchzenden Uebermutes getrübt wurde, denn sogleich setzt (Seite 18) mit diesem Gange die Verneinung des zweifelnden Schwebens ein:




Was anders könnte der aufwärtsjagende Fis dur-Gang und der im schärfsten dynamischen Kontraste stehende Abschluß der Linie auf der Tonika gegenüber der im pianissimo hindämmernden Quartsextlage besagen!

Folgerichtig setzt jetzt der Hauptgedanke abermals, von *h* ausgehend ein, wendet sich zur Dominantharmonie von *e*, mit welchem Tone er nun abermals beginnt. Man achte auf die motivische Abänderung der Stelle:




in der die unterste Mittelstimme das rhythmisch geänderte Teilhauptmotiv bringt. Das wiederholt sich unter Veränderung der Höhenlage dreimal, setzt sich aber beim dritten Male in den verlängerten akkordischen Gang um, den gewaltige Akkorde ablösen; sie donnern in rhythmischen Rückungen chromatisch abwärts, der Dominante der führenden Tonart zu. Hier schließen sich (staccatissimo e marcato) die Schlußhänge an: zu der Tonika treten (Schumann bringt gelegentlich Aehnliches) abwärtseilende Terzgänge; ein eifriger Reminiszenzenjäger erhält noch die ihn allerdings blamierende Gelegenheit, bei:




an Beethovens Fünfte Symphonie zu denken, der Satz scheint zu schließen, wendet sich aber (das ist an sich etwas wie ein Genieblitz à la Beethoven) mit ungeahnter Umdeutung des *e* als Leitton! — nach F dur (freilich nur scheinbar) und jetzt erst geht es dem Abschlusse zu. Auf die drolligste Weise, durch:



Für wen die Zeit kein kostbares Gut und der französische Rechtsgrundsatz: „La recherche de la paternité est interdite" nicht verbindlich ist, der wird hier freudetrunken, das Motiv um ein kleines verlängernd, an das Schubertsche Quartett, aus dem Wagner „bekanntlich" das Motiv der hämmernden Nibelungen stahl, denken — ein Umstand, der ihm zu den tiefstgründigen Untersuchungen verhelfen könnte . . .

Daß der Abschluß hier tonal, d. h. durch die Dominant-Subdominant-Harmonie oder den Leitton nicht erreicht wird, sieht man sofort. Fehlt also die harmonische Folgerichtigkeit, die die Schlußwirkung zu unserem Bewußtsein brächte, so geschieht dies auch durch eine etwaige rhythmische Symmetrie der Anordnung der Takte nicht recht. Der Abschluß hat etwas Gewaltsames, das ist keine Frage. Er „befriedigt" weder in tonaler noch in formaler Beziehung. Daß er aber in dies besondere Gebilde nicht hineinpasse, wird man schwerlich behaupten dürfen.

Das T r i o , nur mit „più mosso" bezeichnet, ist ein rechtes Ergänzungsstück zum Hauptsatze, das die andere Seite im Wesen Jung-Kreislers zeigt. Zwar ist auch sein Grundwesen Unruhe (die unaufhaltsam rauschenden Achtel sprechen das deutlich genug aus), aber an die Stelle des springenden, vielleicht hier und da etwas polternden, burschikosen Wesens des Hauptsatzes tritt hier der Ausdruck stürmischen Sehnens und Verlangens. Gleichviel, ob wir Sehnen nach Liebe, nach Schönheit, nach Freiheit oder Licht sagen: all das, was in jungen Köpfen von solchen Empfindungen loht, war ja in Brahms lebendig. Wer wollte da auf eines allein deuten!

Ueber liegenden, schweren Baßtönen steigt eine Beethovensche Linie auf, die Skala, der so unendlich Vieles an melodischer Schönheit entwuchs. Der unendliche Reiz dieser Linienführung liegt in der physikalisch leicht zu begründenden Steigerung der Energie des Ausdruckes, dann aber — und das vor allem — in dem plötzlichen Terzensprunge und dem wohliges Gefühl bezeichnenden und auslösenden Verweilen in der Höhenlage:




zu der die sehnsuchtschwere Septharmonie tritt. Brahms hat (ein vortrefflicher Gedanke, nicht ein Notbehelf, denn solche weitgeschwungenen Liniengänge der Melodik fordern als Ruhepunkt ein sozusagen tiefes Atemholen) den Vordersatz des Gedankens um 1 Takt gedehnt, so daß er erst auf Takt 11 zu Ende geht, während die untere Mittelstimme schon 2 Takte vorher mit der Nachahmung der Melodie beginnt:




Mit dem Abschlusse der oberen Melodie auf der Terz der Dominante *(h)* beginnt dann die Oberstimme ihrerseits wieder die Nachahmung aufzugreifen. Diesmal aber ändert sich der Stimmungscharakter: in chromatischen Gängen klagt die Oberstimme, in der Tiefe von Terzgängen begleitet (2 Abschnitte von je 4 Takten), das Motiv:



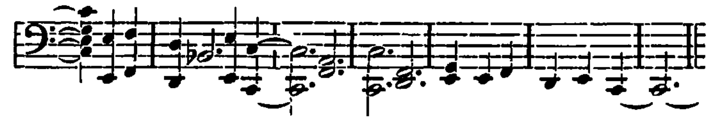
verkürzt sich:



und beherrscht in Hoch- und Tieflagen mit dem drängenden Achtelrhythmus den Satz bis zum Teilstriche. Wie leicht begreift sich dies Gegenspiel von Gedanken! Mit dem zuletzt zweistimmig gewordenen Satze gewinnt Brahms in überaus glücklicher Weise eine doppelsinnige Fassung, die ihm ermöglicht, den Satz, der hier tonal nicht abgeschlossen wird, zu wiederholen und weiterzuspinnen: was vor dem Taktstriche ertönt, ist sozusagen neutrale Stimmung, der das Entgegengesetzte entsprießen kann; das *as* des Basses im drittletzten Takte (siehe das vorige Beispiel) bedeutet an sich nicht im mindesten eine Trübung.

Nach dem ganzen Verlaufe des Werkes bis dahin ist ohne weiteres klar, daß die mit dem dunkeln c moll einsetzende Trübung des seligen Empfindens (wenn man von einer solchen überhaupt sprechen kann; handelt es sich doch hier mehr um eine Steigerung der psychischen Unruhe) nicht von Dauer sein kann. Die Fortführung des

Satzes ergibt keine im wesentlichen neue Momente. Sie bringt reichere Harmonik und gewaltige dynamische Entladungen, Steigerungen im einzelnen, die sich, für Brahms so bezeichnend, auch in den uns schon bekannten rhythmischen Rückungen zeigen. Formell ist bemerkenswert, daß der Abschluß auf der Tonika erst nach abermaligem Erscheinen des Themas in C dur, nach den rhythmischen Aenderungen (Zweiteilungen), in breitem Ausströmen der Linie erfolgt. (Vergleiche Seite 21, 2. System Takte 2—5; 3. System Takte 4—7.) Was im Basse bei:



sich in den Oktavengängen ankündet und auch weiterhin auftritt, entstammt den Takten 3 und 4 des Beginnes des Satzes. In brausendem, trotzigem Ansturme wird dieser wieder erreicht.

Mag wer will sich an „formaler Mangelhaftigkeit" des Satzes stoßen, wir andern wollen uns seiner jubelnden Fülle freuen. Auch hier gilt es eben, in des Dichters Lande zu gehen, um ihn zu verstehen. Wer hinterm Ofen hockt und durch die vom Qualme grammatischer Dünste beschlagene Brille guckt, der wird dem Werke nicht gerecht werden, seinen frohmachenden Sinn und die innere Gesetzmäßigkeit seines Baues nicht erfassen. (Fortsetzung folgt.)

# Nachklänge zu Wagners 100. Geburtstag.

Beim Lesen dieser Ueberschrift wird sich mancher sagen: „Ach ja, wir haben ja vor kurzem den 100. Geburtstag Richard Wagners gefeiert!" Die Ereignisse überstürzen sich; was vor acht Tagen die Gemüter der ganzen Welt heftig bewegte, ist heute schon wieder vergessen. Nur wenig große Eindrücke halten länger an. Haben wir solche aber an Wagners 100. Wiegenfeste empfangen? Kaum! Ich wenigstens gehöre zu denen, die sich die Sache etwas anders gedacht hatten: ein wirkliches großes Fest des ganzen Volkes, bei dem in diesem Falle das offizielle Deutschland nicht fehlen durfte. Man mag über solche Repräsentationen denken, wie man wolle: diesmal haben wir sie vermißt. Man erwäge: was hätte Frankreich als Land, als Staat, als Nation getan, wenn es einen Wagner zu feiern gehabt hätte? Und Deutschland? Der Kaiser richtete zwar an Frau Wagner ein in warmen Worten gehaltenes, persönliches Telegramm, aus dem wir, nicht ohne Erstaunen, erfahren, daß er ein Freund Wagnerscher Kunst ist; der Kaiser spricht von seinem „Lieblingswerke", den „Meistersingern". Der Wortlaut verdient es, über die rasch vergängliche Wirkung der Tageszeitungen hinaus länger festgehalten zu werden:

„Den heutigen hundertjährigen Geburtstag Richard Wagners will ich nicht vorübergehen lassen, ohne Ihnen, gnädigste Frau, ein Zeichen meines Andenkens zu senden. In der ganzen Nation wird der heutige, für die deutsche Kunst und deutsche Kultur so bedeutungsvolle Tag gefeiert, und dankbaren Herzens wandern auch meine Gedanken nach dem stillen Bayreuth, wo der vor 100 Jahren Geborene vom Kampfe seines Lebens ruht, der Stätte, von welcher die Größe und der Ruhm seines unsterblichen Schaffens und Wirkens in alle Welt getragen wurde, zum Heile und zum Segen deutscher Kunst. Ich habe in meinem Opernhause am heutigen Tage mein Lieblingswerk ‚Die Meistersinger' für die Schüler der Berliner Gymnasien aufführen lassen, um auf die heranwachsende Generation erzieherisch im Geiste Richard Wagners einzuwirken. Ferner fand eine Gedächtnisfeier in meinem Schauspielhause statt, wo seinerzeit der ‚Fliegende Holländer' zum ersten Male gegeben wurde.

Wilhelm I. R."

Kühler, „sachlicher" ist das zweite deutsche Fürstentelegramm, das seinen Weg nach Bayreuth fand. Der Prinzregent von Bayern schrieb:

„Es liegt mir am Herzen, Ihnen, gnädige Frau, zum Ausdruck zu bringen, welch aufrichtigen Anteil ich an den Huldigungen nehme, die bei der 100. Wiederkehr des Geburtstages Richard Wagners dem Genius des großen Meisters allenthalben dargebracht werden.

Ludwig, Prinzregent."

Dafür hat *München* freilich das 100. Geburtsfest Wagners in hervorragender Weise gefeiert. Neueinstudierungen Wagnerscher Werke im Hof- und Nationaltheater zu volkstümlichen Preisen, Reden und Ansprachen und ein Wagner-Denkmal gaben dem Ausdruck. Die Errichtung dieses Denkmals (Abbildung siehe voriges Heft) hat allerdings der vielgewandte Ernst v. Possart in aller Heimlichkeit betrieben und sozusagen der Stadt München ein Schnippchen geschlagen. — Die bedeutungsvollste Feier fand ebenfalls auf bayerischem Boden statt: die Richard-Wagner-Feier in der *Walhalla*. Und von hier aus ging ein drittes Fürstentelegramm an die Villa Wahnfried. Fürst *Albert zu Thurn und Taxis*, der Stifter der Büste, sandte an Frau Cosima folgende Worte:

„Mit Freude und Stolz erfüllt es mich, daß es mir als deutschem Fürsten vergönnt war, die Büste des größten deutschen Meisters zu stiften und dem deutschen Volk widmen zu dürfen. Nach vollzogener Enthüllung möchte ich Ihnen, verehrte gnädige Frau, diesen Ausdruck meines Empfindens wiederholen mit der Versicherung, daß meine Gedanken am heutigen Tage ganz besonders bei Ihnen und all den Ihrigen weilen."

Eine Festvorstellung am Tage vor der Einweihung (den 29. Mai) in Regensburg, wobei mit dem Münchner Ensemble die „Meistersinger" gegeben wurden, leitete die Feier ein, die sonst in kleinerem Rahmen stattfand. Regensburger Gesangvereine trugen den Wach-Auf-Chor aus den „Meistersingern" vor; Prinz Rupprecht legte im Namen seines Vaters einen Kranz an der Büste nieder, ihm folgten der Kultusminister, der für das Staatsministerium einen Kranz spendete, das Hoftheater München, die Akademie der Tonkunst München und die Vertreter der Städte München, Bayreuth, Regensburg und Augsburg. Einen prächtig vergoldeten Kranz legte der Fürst von Thurn und Taxis nieder. Nun ist Wagner als sechster Komponist neben Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven und Händel in die Walhalla eingezogen. Und bei diesem Akte fehlte das offizielle Deutschland doch wenigstens nicht so ganz. Der bayerische Kultusminister *v. Knilling* hielt die Festrede. Hören wir, was er „amtlich" zu sagen hatte:

„Wir begrüßen Richard Wagner bei seinem Einzug in den Tempel Walhalls mit den Worten Brünnhildes: Gefallener Heldenheere Schar umfängt dich hold mit frohheiligem Gruß. Eine lebendige Vorstellung dessen, was jeder war, sollte das deutsche Volk von den großen Deutschen haben, die im Kreise der Walhallagenossen aufgenommen werden. Wenn bei irgendeinem deutschen Künstler der Neuzeit, so ist dieser Wunsch bei Richard Wagner erfüllt. Der Dichter Wagner riß den Musiker mit in die Höhe. Fast beispiellos in der Geschichte ist die musikalische Entwicklung des Künstlers, der von bescheidenen Anfängen zur Bedeutung der Ring- und Parsifal-Musik gelangte." Der Minister erwähnte in seiner Rede ferner die ideale Jünglingsgestalt König Ludwigs II., der Wagner zu seinem Beschützer und Erretter wurde. „Heute neigen wir uns vor dir, Richard Wagner, der durch seine Kunst zu Deutschlands Verherrlichung, zur Wirksamkeit deutschen Geistes über die ganze Welt in seiner Weise gleich seinem großen Vorgänger beigetragen hat. Wir grüßen dich mit Klängen deines deutschesten Werkes, das du ersonnen hast, in Huldigung deutscher Kunst von ihrem Meister."

Die Wagner-Büste ist von Bildhauer *Bernhard Bleeker* geschaffen, und zwar, wie wir in den „Münch. Neuest. Nachrichten" lesen, im Auftrage der Staatsregierung; sie weicht in einer Hinsicht von den meisten im Ruhmestempel der deutschen Nation befindlichen Büsten ab: während gewöhnlich der Dargestellte geradeaus zu schauen pflegt, die Hauptansicht also en face liegt, ist hier der Kopf mit energischem Ruck nach links gedreht, um die bei Wagner allein wirksame Ansicht, die Profilstellung, zu erzielen. Scharf betont wirken so die hohe Stirne, die massive Nase und die energische Kinnpartie, die bei der Ansicht von vorne für den Eindruck vollständig verloren gingen. Die Büste ist dadurch mit einer Lebendigkeit und Frische erfüllt worden, über der doch nichts von dem stark ausgeprägten Charakter des Meisters verloren ging. Wir bringen einige Abbildungen der denkwürdigen Feier: die Büste selber, den Ruhmessaal und die herrlich gelegene Walhalla bei Regensburg.

Auch sonst wurden einige Büsten des Bayreuther Meisters aufgestellt, so im *Braunschweiger* Hoftheater als Stiftung der Ortsgruppe des Richard-Wagner-Vereins deutscher Frauen. Frau Prof. *Bary* hat sie geschaffen. Auch hier waren Hof- und Staatsbehörden, Vertreter der Stadt anwesend. Die deutsche Kronprinzessin war auf der fünften Jahresversammlung des Richard-Wagner-Verbands deutscher Frauen in *Magdeburg*. Dort wurde beschlossen, den Verband nicht, wie geplant, 1913 aufzulösen, sondern weiter bestehen zu lassen. In den fünf Jahren seines Bestehens hat der Verband über 100000 M. zur Bayreuther Stipendienstiftung beigesteuert. — Der Geburtstag Wagners hat dem Rat der Stadt *Leipzig* Veranlassung gegeben — „zur Erinnerung an den großen Sohn der Stadt" —, eine Richard-Wagner-Straße und einen Richard-Wagner-Platz zu schaffen. Die Grundsteinlegung des von Prof. Dr. *Klinger* modellierten Denkmals Richard Wagners fand am 22. Mai statt. — Außerdem hat der Stuttgarter Bildhauer *Eugen Schlipf* eine Wagner-Büste vollendet. Das Kunstwerk gibt in natürlicher Größe die

charakteristischen Züge des Meisters naturgetreu wieder (die Musikalienhandlung Albert Auer in Stuttgart bringt sie in den Handel). — Als Kuriosität macht Dr. *Edgar Istel* auf ein unbekanntes Instrumentalwerk aus der Jugendzeit Wagners aufmerksam. Die Handschrift sei unzweifelhaft die Richard Wagners und in die Magdeburger Kapellmeisterzeit, also in das Jahr 1835, zu setzen. Allerdings sei die Technik viel weniger sorgfältig als in dem zwei Jahre früher ausgeführten Fragment der „Hochzeit". Merkwürdig berühre der Kontrast zwischen der routinierten Notenschrift und dem ziemlich dürftigen Inhalt; auch ist die Orchestertechnik des Werkes recht primitiv. (Vielleicht ist's doch nicht von Wagner?) — Endlich bietet eine unbekannte kostbare Handschrift Wagners das Antiquariat J. A. Stargardt in Berlin aus: eine Orchesterbearbeitung der „Träume" von Wagners eigener Hand. Das ist so ziemlich alles, was uns zu Gesicht kam.

Die moderne Mittlerin aller Ereignisse, bei der die Ströme zusammenfließen, die Zeitungen, haben Wagners am eingehendsten gedacht. Sie allein haben in diesen Tagen ihre Pflicht vollzählig erfüllt und ihre Mittel ohne Rest in den Dienst der Sache gestellt. Dabei ist aber eins als unbestreitbare Tatsache, an der auch Ausnahmen nichts ändern können, hervorzuheben: eine gewisse Skepsis bei aller Anerkennung der künstlerischen Persönlichkeit. Das Gefühl des „Zwanges", das von Wagner ausging, und durch das dogmatische Bayreuth sowie die Unentwegten oft bis zur Unerträglichkeit gesteigert wurde, kommt in der öffentlichen Meinung der Zeitungen unzweifelhaft zum Ausdruck. Vom leisen Bekennen bis zum schroffen Wort „Tyrann" finden wir das Thema in tausendfachen Variationen wiederholt und abgeändert. Der Standpunkt, den die „N. M.-Z." einnimmt, daß für das kulturelle Gesamtbild das Ueberwiegen Wagnerscher Kunst, wie bisher, nicht von Vorteil sein kann, findet sich auch sonst vertreten. So schreibt (schroffer) der „Kunstwart" von dem Wunsch, „daß in der künstlerischen Kultur die Vorherrschaft des Theatergenies, das die klarsten Höhen nicht kennt, endlich aufhöre und wieder mehr Raum werde für Beethoven, Bach, Mozart, Schubert und den großen Unbekannten, durch den sich das zwanzigste Jahrhundert wieder zum reinen Geist bekennen mag". Abgesehen davon, daß für Bach, Beethoven, Mozart doch wohl heute Raum genug vorhanden ist, können wir dem Urteil nur in bezug auf die „Vorherrschaft des Theatergenies" beipflichten. Man soll nun auch nicht in das Gegenteil der Verhimmlung verfallen. Nicht übers Ziel hinaus schießen, wie es *Rudolf Louis* tut, der die Möglichkeit der Frage offen läßt, daß „die Begeisterung für Wagners Kunst so etwaswie eine länger anhaltende Modetorheit war". Beim Kritiker Louis scheint (warum wohl?) sich die Anschauung mehr und mehr zu vertiefen, daß alles, was Erfolg hat, verdächtig ist. — Ernsthaft äußert sich *Paul Bekker* in der „Frankfurter Zeitung": „Und es wird eine Zeit kommen — vielleicht ist sie gar nicht so fern —, in der wir, ohne die kulturelle Bedeutung dieses Musikdramas zu unterschätzen, in ihm nicht mehr, wie heute noch, den Mittelpunkt unseres künstlerischen Lebens erblicken, sondern uns von dem großen Synthetiker und sentimentalen Romantiker Wagner hinweg anderen Idealen zuwenden."

Auf die Zeitungsstimmen auch nur annähernd hinzuweisen, ist ebenso unmöglich, wie der Theateraufführungen und sonstigen „Wagner-Feiern" zu gedenken, die allerorts stattfanden. Der gute Wille wird in mehr als einem Falle außerdem für die Tat genommen werden müssen. Nur auf das Wagner-Heft der Münchner „Jugend" und auf die Wagner-Nummer des Kladderadatsch (20) sei hingewiesen. Sie enthält Wagner-Erinnerungen aus dem Kladderadatsch 1853—1883 in Wort und Bild, die uns in jene Zeit der Kämpfe zurückversetzen; daß das Berliner satirische Witzblatt zu den treuen Vorkämpfern Wagners gehörte, wird seinem Namen für alle Zeiten Ehre machen. — Daß weiter die Bühnen Neueinstudierungen des einen oder andern Werkes boten, das vielleicht längere Zeit vernachlässigt war, ist etwas Selbstverständliches. Von einer wirklichen Wagner-Feier großen Stils, wie sie der Bedeutung des Tages entsprochen hätte, ist jedoch nichts bekannt geworden. Und das Beispiel, das Direktor *Hagin* vom Magdeburger Stadttheater gegeben, nämlich Aufführungen von Wagners Werken bei freiem Eintritt zu veranstalten und so wenigstens an dem einen Tage den Wunsch des Meisters zur Tat werden zu lassen, hat fast keine Nachahmer gefunden. Die deutschen Theater, die Wagner auch pekuniär unendlich viel verdanken, haben nicht mal dies kleine Opfer bringen können. Soll man sich darüber wundern? Wo blieben auch die Universitäten (*Wien* hatte eine Feier), wo die Studenten, wo das offizielle musikalische Deutschland, wo seine großen Vereinigungen, da der Staat so gut wie nichts für einen seiner größten Söhne an diesem Tage übrig hätte? Das Märlein vom „Revolutionär" Wagner wird uns doch im Ernst niemand aufzutischen wagen. Eine erfreuliche Kundgebung waren die Volkskonzerte im Freien in *Berlin*. Warum aber hielt sich *Bayreuth* ganz zurück? Grollte es, daß das moderne Deutschland seinen Wagner in der Parsifalfrage besser verstand? — Wollten wir nun prunkvolle Feste im neu-preußischen Stil, Fanfaren und Hurra? Ganz gewiß nicht; aber eine große würdige allgemein-deutsche Feier, wie sie etwa Schiller zuteil wurde, darauf hatten wir gehofft. Mit Recht hatten Zeitungen von Rang in politischen Leitartikeln darauf hingewiesen, daß der deutsche Künstler Wagner die Welt erobert und deutschem Wesen wie kaum einer vor ihm zum Siege verholfen hat, was man von den deutschen Politikern der letzten Dezennien wohl nicht sagen darf. Es ist ja nun freilich bequem und für manchen vielleicht einleuchtend, sich auf die bekannte sentimentale Phrase zu berufen und im Brustton der Ueberzeugung zu sprechen: „Ein Mann, der sich ein Denkmal im Herzen des Volkes gesetzt hat, braucht keine weiteren äußeren Huldigungen!" Das ist so der recht genügsame Philisterstandpunkt, der sich damit aller „Weiterungen" begibt. Was uns bei aller Teilnahme für Wagners Werke zu fehlen scheint, das ist die von innen herauskommende auflodernde Begeisterungsfähigkeit, wie wir Zeitgenossen sie nur einmal, am Unglückstage des Grafen Zeppelin bei Stuttgart, staunend, gleich einem märchenhaften Widerhall aus längst entschwundenen Tagen, erlebt haben. Sind wir heute wirklich den Musen so entfremdet worden? Oder müssen wir, die grimmigsten Feinde alles Resignierens, des schwermütigen Wortes Theodor Storms gedenken:

Dunkle Cypressen,
die Welt ist gar so lustig, es wird doch alles vergessen?

*O. K.*

Richard-Wagner-Büste von Prof. Bernh. Bleeker.
Enthüllt am 29. Mai in der Walhalla. M. Laifle & Co., Regensburg.

* * *

## Wagners 100. Geburtstag in Paris.

FÜR den, der Tag für Tag Gelegenheit hat, in die Tiefen des Pariser geistigen Lebens mit seinen oft geradezu abstoßenden Allüren hineinzuschauen, ist es ein wohliges, beseligendes Gefühl, Zeuge von Kundgebungen zu sein, die sich ohne alles marktschreierische Beiwerk sieghaft zur lauteren Helle des Tages emporringen und kraft ihres eigenartigen Zaubers Tausende von Herzen mit Jubel und köstlicher Freude erfüllen. Alle Vorurteile verbleichen, der Kampf der Geister ruht, und aus dissonanzenreichen Akkordfolgen löst sich ein in breitem Dur ausklingender feierlicher Hymnus los.

Das ist eine ungefähre Allegorie der Stimmung, die hier gelegentlich des hundertjährigen Geburtstages des Bayreuther Meisters zum Durchbruch kam. Die gesamte französische Presse hat das Andenken des großen mit dem Musikleben des Landes in so enger Beziehung stehenden Meisters würdig, großartig gefeiert: mit Konzerten, Aufführungen seiner Werke, glänzenden Zeitungs- und Revueartikeln! Keine Redaktion



Die Walhalla bei Regensburg mit dem Donautal.

Tristan, Parsifal etc. auf immer vernichtet worden wären. *Claude Debussy*, der verhätschelte Neuerer des Konzertsaales, erwidert: „Ein alter Freund, M. Croche, kürzlich gestorben, pflegte die Tetralogie ‚le Bottin des Dieux' (*Bottin:* das Pariser Adreßbuch!) zu nennen ... Das ist gewiß eine recht unehrerbietige Formel. Sie kann aber zur Behauptung dienen, daß, wennschon die Wagnersche Musik nicht mehr denselben Einfluß auf die französische Musik ausübt wie ehedem, man nichtsdestoweniger noch recht lange dieses köstliche Repertoire wird befragen müssen ...“ Wie mein hochverehrter, lieber Freund *Massenet* über Wagner dachte, wird wohl auch in Deutschland allgemein bekannt sein. Er ließ keine Gelegenheit vorübergehen, ohne dem von ihm mit seltener Verehrung ausgezeichneten Maestro den höchsten Rang in der Entwicklung der Tonkunst allezeit einzuräumen.

Daß die moderne Bewegung, die sich schneller als sie's vermag, von Wagner lossagen möchte, einstweilen noch das Nachsehen haben muß, beweisen die mit seltenem Eifer begonnenen Vorbereitungsarbeiten zu vollendeten „Parsifal-Aufführungen“. Die Direktion der „Oper“ hat bereits die Pläne zu den ersten beiden Dekorationen begutachtet und einem Künstler zur Ausführung übergeben.

Es bleibt einstweilen noch abzuwarten, welche Wendung die Dinge nehmen werden, aber es steht jedenfalls fest, daß außer der „Oper“ die „komische Oper“ (mit Mlle. Litvinne als Kundry und Rousselière in der Titelrolle), das „Théâtre des Champs Elysées“ (in deutscher Sprache) und „La Monnaie“ in Brüssel das vielumstrittene Werk in der ersten Hälfte des Januar 1914 herausbringen wollen.

**Ferdinand Laven (Paris).**

hat es sich nehmen lassen, begeisterte, stark illustrierte Seiten dem „dieu de la tetralogie“ zu reservieren. Es würde natürlich zu weit führen, hier auf jeden für Musik- und besonders Wagner-Freunde zweifelsohne interessanten Artikel einzugehen. Ich erwähne aufs Geratewohl das wirklich bemerkenswerte „Wagner-Heft“ der „Annales“, an dessen Zustandekommen die Elite der französischen Schriftstellerwelt mitgewirkt hat.

Außer einer während des Pariser Aufenthaltes entstandenen Melodie für Gesang und Klavier; „Dors, mon enfant ...“ bringen die Blätter folgende bemerkenswerten Aufsätze: „Initiation Wagnérienne“ von Romain Rolland, „La philosophie de Wagner“ von dem Akademiker Emile Faguet, „Wagner à Venise“ von dem Akademiker Maurice Barrès, „L'enfance de Wagner“ von Michel Delines, „La misère de Wagner“ von André Arnyvelde, „Le grand amour de Wagner à Paris“ von Pierre Lalo, und schließlich „Wagner intime“ von Judith Gauthier. Judith Gauthier ist bekanntlich die große Wagner-Verehrerin, die heldenhaft, als der ersten eine, auf das Genie des Meisters hingewiesen und der mächtigen Reaktion der 80er Jahre gegenüber so manchen Strauß zu bestehen hatte. Auch begegnet man Aufzeichnungen aus Ihrer Feder in anderen Zeitschriften; denn besitzt sie nicht so manches unbezahlbare Schriftstück aus der Feder Wagners, bewahrt sie nicht wie seltenes Kleinod die so zahlreichen Episoden aus diesem bewegten Künstlerleben in ihrem Herzen?!

Bei dieser Gelegenheit möchte ich den Lesern der „N.M.-Z.“ die Ansichten auch derer über das Werk Wagners nicht vorenthalten, die mitten in der Bewegung der zeitgenössischen französischen Musik stehen und auf ihr Geschick einen nicht geringen Einfluß ausüben werden.

*Saint-Saëns* bemerkt ungefähr folgendes: „... Sie leugnen Wagner, nachdem Sie ihn studiert und von ihm profitiert haben? hat man mir oft gesagt. Ich erwidere hierauf, daß ich nicht nur nicht leugne, sondern mich sogar rühme, ihn studiert, von ihm profitiert zu haben. Das ist mir auch mit Bach, Beethoven, Mozart und den Meistern aller Schulen so gegangen. Deswegen bin ich aber nicht gezwungen, jeden von ihnen als den alleinigen Gott und mich als seinen Propheten zu betrachten. Im Grunde genommen sind es weder Bach, noch Beethoven, noch Wagner, die ich liebe, sondern die Kunst. Ich bin ein Eklektiker. Das ist vielleicht ein großer Fehler, aber jetzt ist es zu spät ihn abzulegen. Ich bewundere aufs tiefste die Werke Wagners. Sie sind hervorragend; und das genügt mir. Aber weder war ich, bin ich, noch werde ich je ein Anhänger der Wagnerischen Religion sein!“

*Théodore Dubois* vom Institut meint, daß wenige französische Komponisten sich dem Wagnerschen Einfluß entziehen konnten, daß dieser Einfluß allmählich schwindet und daß die moderne Schule ihn ganz ausschalten will. Aber sie wird es nicht vermögen; denn ebensowenig wie Wagner ohne Bach und Weber, ebensowenig könne die moderne Schule ohne Wagner bestehen. Man stamme immer von seinen Vorfahren ab! ...

„Ob sich Wagners Einfluß immer noch bei der französischen dramatischen Musik zeige? ... Zweifelsohne, man braucht nur die Partituren der Modernsten unter den Modernen zu lesen“, sagt *Vincent d'Indy*. „Vor zwanzig Jahren“, schreibt *Xavier Leroux*, „war die ganze französische Schule spezifisch Wagnerianisch. Man stahl alles: Gedicht und Musik. Heute sucht man sich den Krallen des Bayreuther Riesen zu entwinden. Leider stecken sie uns tief im Fleische! Leider! denn der Einfluß Wagners ließ die Eigenschaften unserer Rasse vollständig verblassen. Und das französische Genie besitzt wunderbare Eigenschaften. Es wäre schade gewesen, wenn sie durch den fruchtbaren Dichter-Komponisten des

# Bach-Beethoven-Brahms-Fest in Berlin oder: „Viel Lärm um Nichts“.

Wir haben in Berlin bekanntlich im Laufe des Winters einige Konzerte. So etwa 1200. Manche gute — viele schlechte; manche unbefriedigende, aber auch interessante — viele den Durchschnittslaien beseligende aber herzlich langweilige. Wir hören auch die Hauptwerke der Klassiker bis zu einem halben Dutzend Male, besonders die Neunte Symphonie, die, ehe die nächste Saison beginnt, sieben Aufführungen hinter sich haben wird; die Generalproben nicht mitgerechnet. In Anbetracht dieser offenbar recht wenig befriedigenden Musikhäufung fühlte die Konzertdirektion Hermann Wolff das dringende Bedürfnis, ein Bach-Beethoven-Brahms-Fest zu veranstalten. Weil unser allverehrter Kaiser in diesem Jahre sein Regierungsjubiläum feiert, sagt die Direktion. — ??? — Für denjenigen, der sich außerhalb des künstlich gezüchteten Festenthusiasmus halten konnte, sah die Sache wie eine gut geglückte Propaganda für die Konzertdirektion aus, nebst weniger geglückter Vorschiebung gewisser von ihr ohne eigentlichen künstlerischen Grund protegierten Künstlern. Die Propaganda schien notwendig zu sein; denn eine andere Direktion hatte im Laufe des Winters durch ganz besonders interessante Taten so viel von sich reden machen, daß man ihren Namen weit häufiger hörte als den des Bureaus in der Flottwellstraße, wo man an der Entwicklung der modernen Musik behäbig vorbeischläft.

Einige Nebengedanken: Einstmals war ein gewisser kunstpolitisch sehr demokratisch gesonnener Hans v. Bülow Dirigent der von dem genialen Hermann Wolff veranstalteten Philharmonischen Konzerte, die den modernen musikalischen Geist in Berlin Wurzel fassen ließen; im bewußten Gegensatz zu der Musiziererei, die damals im Königl. Opernhause getrieben wurde. „Will der Herr Graf wohl ein Tänzchen wagen“, sagte Bülow, und das demokratische Publikum seiner Konzerte jubelte ihm zu. Jetzt wohnt die Moderne im Opernhauskonzert, von Weingartner begonnen und von Richard Strauß auf eine sonnenstrahlende Höhe geführt. Jetzt hört man den Beethoven, wie wir ihn aus unserer Zeit heraus fühlen im Opernhause, und wie er uns fern und ferner wird im Philharmonischen Konzert. Wo der Geist ist, da ist auch die Kraft! Daß das Musikfest nur eine künstliche Verlängerung der zehn Philharmonischen Konzerte gewesen ist, bestreitet wohl niemand. Ein anderer Nebengedanke: Den Mitwirkenden, Billettagenten und dem Saalbesitzer war

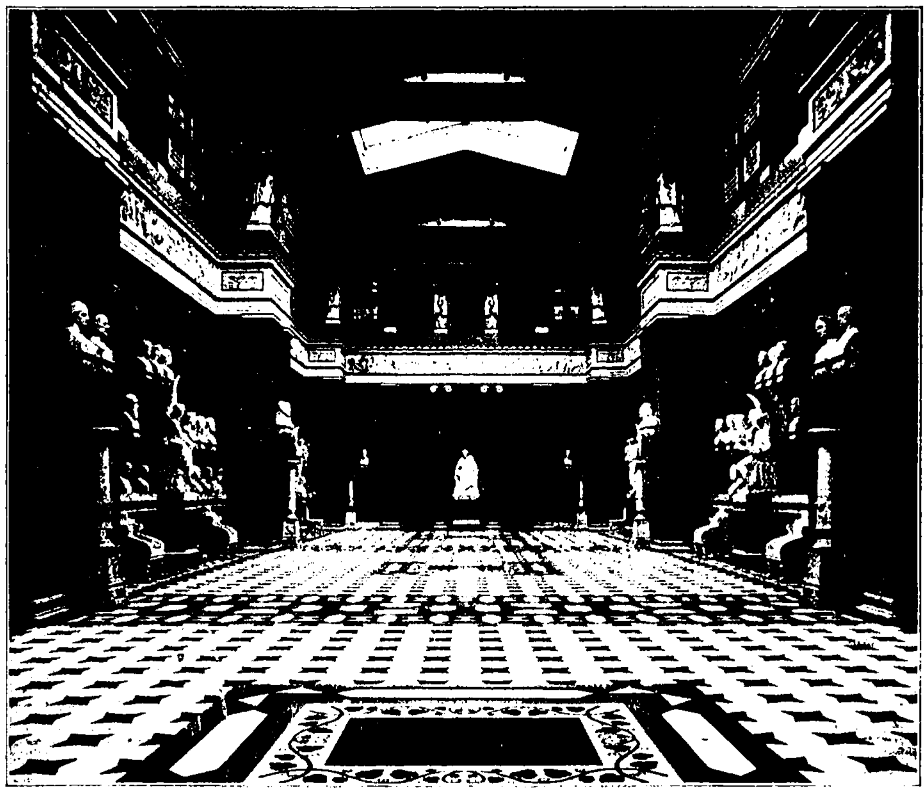
gesagt worden, daß der Reinertrag dem Kaiser zu wohltätigen Zwecken übergeben werden solle, und daß es deshalb wünschenswert sei, auf einen Gewinn zu verzichten, in welcher Richtung die Konzertdirektion vorangehen wolle. In einer Festnummer der Allgemeinen Musikzeitung wurde dann zur Ueberraschung der Wissenden die Eröffnung gemacht, daß der Allgemeine Deutsche Musikverein den Reingewinn erhalten solle. Da ich diesem Verein angehöre und ihm jede Förderung gönne, freute ich mich zunächst natürlich über diese schöne Aussicht. Dann aber stellten sich langsam Bedenken ein. Warum hat wohl der Kaiser abgelehnt? — Sollte der Allgemeine Deutsche Musikverein nicht auch besser ablehnen? — Ein Geschenk ausgerechnet von dem Musikinstitut, das den Vereinsinteressen mit reaktionären Programmen hier in Berlin viel mehr entgegenarbeitet wie irgend ein anderes? Und noch dazu den Gewinn aus einem Klassikerfest? Warum gibt die Direktion, wenn sie die Bestrebungen des Vereins unterstützen will, ihre leisetreterische Auswahl von Novitäten unter den Pseudomodernen für die Philharmonischen Konzerte nicht auf? Warum läßt sie Nikisch noch immer die vereinzelten wirklichen Novitäten dirigieren, wo er doch englischen Reportern gegenüber mehrfach erklärt hat, daß er die modernste Musik nicht schätze? Warum hat die Konzertdirektion, wenn sie den Allgemeinen Deutschen Musikverein fördern will, nicht ein Musikfest der propagandistischen Tat veranstaltet, damit die Welt erkennt: die Konzertdirektion Wolff hat ausgeschlafen, sie geht jetzt mit ihrer Zeit? Offengestanden verstehe ich auch nicht, daß die moderne Allgemeine Musikzeitung die Veranstaltung dieses Festes noch, mit immerhin ziemlich mageren Gründen, verteidigt.

Ja, wenn es wenigstens ein Fest gewesen wäre. Ein Musikfest heißt: Künstlerische Leistungen, die, hervorgebracht durch die Stimmung, aus dem Wollen ein dem Idealen ganz nahes Gelingen machen. Was wir erlebt haben, waren „vier Abonnementskonzerte", bei denen manchmal nicht einmal das Wollen ganz erreicht wurde. Und die Tannengirlanden und Gobelins, die am Balkon baumelten, die Büsten der drei Festkomponisten, von denen jeden Abend eine andere vor die Mitte des Podiums gestellt wurde (damit sich keiner beleidigt fühlte?), drei hohe, fahnengeschmückte Stangen mit einigen Tannenreisern verbunden, die vor der Philharmonie errichtet worden waren, sowie die Hinzuziehung der sechs- und achtarmigen Wandleuchter, deren Licht man sonst spart: das war offenbar darauf berechnet, einen Unterschied zwischen „Fest"- und „Abonnements"-Konzerte zu markieren. Selbst das Publikum verzichtete auf große Festkleidung — aber es fiel doch, durch den äußerlichen Klimbim verleitet, auf die Qualität der Darbietungen rein. Das ist sein gutes Recht, solange es sich nicht vorstellt, daß ein Musikfest eine Reihe ganz und gar auserlesener Genüsse sein müßte.

Nach diesen Betrachtungen mag nun auch noch etwas über die Musik folgen. Zwei Punkte leuchteten hell heraus: *Siegfried Ochs'* Aufführung der h moll-Messe von Bach und *Max Fiedlers* grandiose Interpretation der ersten Symphonie von Brahms. Allerdings ist jedes Konzert, das Ochs mit seinem wunderbaren Philharmonischen Chor gibt, zumal wenn es sich um Bach handelt, ein hohes künstlerisches Erlebnis. Soweit Ochs und sein Chor in Frage kommen, war alles so schön, wie es nur sein konnte. Aber da waren auch Solisten; und da begann das Protektorat Wolff. Neben der Meistersopranistin Frau *Noordewier-Reddingius* stand als Altistin die prächtige Liedersängerin *Ilona Durigo*, deren etwas herbe Stimme in der Philharmonie bei so großen Aufgaben, wie sie in den Solopartien der Messe gestellt werden, nicht recht aufkommen konnte. Es fehlte die Großlinigkeit. *Felix Senius* war vollauf an seinem Platze; er verdirbt nie etwas. Aber dann kam Herr *Thomas Denijs*. Gänzlich „fehl am Ort". Warum müssen sich die Durigo und Denijs, die in vieler Hinsicht vortrefflich sind, hier die Ablehnung gefallen lassen? Weil die Konzertdirektion ihnen in Unkenntnis der speziellen Befähigung der beiden Künstler eine falsche Chance gegeben hat. Welchem Künstler würde es sein Ehrgeiz gestatten, eine solche Chance abzulehnen? Da ist der Punkt, wo eine Konzertdirektion ihre Klugheit und ihren Kunstverstand zeigen könnte.

Der zweite Abend brachte als Dirigenten *Max Fiedler*, der Bachs D dur Suite, mit dem beliebten Air, ziemlich trocken und unempfunden herunter taktierte. Hierauf spielte *Eugen d'Albert* Beethovens Es dur-Konzert. Er hatte nicht geübt. Und wie er merkte, daß es mit der Technik nicht gehen wollte, verlegte er sich gänzlich aufs Temperament, und nun gingen ihm die Passagen, besonders im letzten Satze, in einer Art und Weise daneben, daß selbst sein blindester Verehrer am „Berliner Tageblatt" es für richtiger hielt, dies im Referat zu erwähnen und es nicht nur bei der Großzügigkeit und dem Temperament bewenden zu lassen. Drei Hervorrufe sind denn auch ein kühler Beifall des Berliner Publikums für d'Albert, der sonst fanatisch bejubelt wird. Nun kam das Ereignis des Abends: Fiedlers geniale Leitung der c moll-Symphonie. Das gab einen regelrechten Triumph. Man fragte sich danach immer wieder: wie ist es möglich, daß ein Mann, der so etwas kann, sofort hinter Brahms aufhört? Der Kammermusikabend, den *Artur Schnabel*, *Bruno Eisner* und *Paul Goldschmidt* (die letzteren beiden abermals zu früh geförderte Protégés der Firma) mit dem Konzert für drei Klaviere von Bach schwungvoll eröffneten, geriet in eine Stimmungsflaute durch die mechanische Interpretation von Beethovens cis moll-Quartett, das den Klinglerleuten übertragen worden war. Jedesmal wenn man diese vier jungen Künstler spielen hört, gedenkt man mit Wehmut der Zeit, wo sie voll jugendlicher Frische, noch unverdorben durch Erfolg, im vornehmsten Sinne sensationell wirken konnten. Heute sind sie so routiniert, fast möchte ich sagen blasiert, wie jene Künstler, denen man immer am Gesicht ansieht, daß sie das Publikum nach der Methode „Friß Vogel oder stirb" behandeln möchten. Erst als Artur Schnabel sich mit ihnen zum Klavierquartett von Brahms zusammensetzte, fühlte man sich wieder in den Abend hineingezogen.

Den letzten Abend eröffnete unser ausgezeichneter Organist *Bernhard Irrgang* mit Bachs Präludium und Fuge in h moll, wobei man sich an dem Schwung der Darstellung und, besonders im Präludium, über die fein abgewogene Registrierung freuen konnte. *Hubermann* bezeugte in Brahmsens Violinkonzert eine erfreulich fortgeschrittene menschliche und künstlerische Reife. Sein Ton hat fast alle Sprödigkeit verloren und dafür eine edle Weichheit und Reinheit angenommen, die, im Verein mit dem Temperament des Künstlers, dem Brahmsschen Werk sehr wohl anstand. Nun folgte als Schlußstein des Festes die Neunte unter *Artur Nikisch*. Er hat sie schon großzügiger und sauberer ausgefeilt dirigiert. Vielleicht darf man nicht alles, was passierte, auf sein Konto setzen. Die Philharmoniker machten einen ermüdeten Eindruck, und es schien, wie wenn Nikisch sie gelegentlich besonders anfeuern mußte. Das steht ihm nicht gut. Sowie er über die malerische Gelassenheit seiner Direktionsweise hinausgehen muß, kommt eine gewisse Nervosität in sein Musizieren. Bei vielen schlägt dies zum Vorteil um, bei Nikisch aber eher zum Gegenteil. Auch hier war das Quartett unzulänglich. *Tilly Cahnbley-Hinkens* schlanker, in der



Der Ruhmestempel der Walhalla, in dem Wagners Büste am 29. Mai aufgestellt wurde.

Höhe aber zu dünner Sopran drang in der großen Philharmonie nicht durch, besonders nicht neben *Hertha Dehmlows* kraft- und saftvollem Alt. *Walther Kirchhoff* ist ein guter Interpret der Tenorpartie, während *Alfred Kase* sein „O Freunde!" etwas gar zu nachtwächtermäßig in den Saal rief. Das Publikum schlief an dieser Stelle sicher nicht. . . .

Wenn ich sagen soll, was mir am besten bei dem ganzen Fest gefallen hat, so muß ich die Programmbücher von *Paul Bekker* nennen. Da steckt wirklich in gedrungenster Gedankenfolge ein so wunderbares Quantum Kunst und künstlerisches Wissen drin, daß man sich darüber begeistern kann. Für das Jahr 1914 wird nun bereits ein weiteres Fest angekündigt. Wie wäre es mit Telemann, Salieri, Ries, Lassen, Lindpainter, Kuhlau, Meyer-Helmund und als Schluß die Polonaise Fünfmalhunderttausend Teufel von Graben Hoffmann, mit Chor zum Mitsingen? Das dürfte auch wieder volle Häuser geben. **H. W. Draber.**

## Kapellmeister-Sorgen und Hoffnungen.[1]

**Erwiderung auf den Artikel in Heft 13 der „N. M.-Z.".**

DEM aufmerksamen Leser wird in den Richardschen Ausführungen in Nr. 13 der „N. M.-Z." ein Widerspruch nicht entgangen sein. Zuerst wird jedem Lehrer die Fähigkeit zur Lösung künstlerischer Aufgaben aberkannt (S. 249, oben: „Selbst der ein- oder mehrjährige Besuch" und so fort); gleich darauf wird feierlich erklärt, daß es auch wirkliche Musiker unter den Lehrern gibt, die man an ihren Leistungen unschwer erkennen kann. R. wird wohl selbst erkennen, daß er mit seinen ersten Ausführungen übers Ziel hinausgeschossen ist. Wenn dem wirklichen Musiker unter den Lehrern aber der Kampf des Verbandes der Orchester- und Chordirigenten nicht gilt, so ist ja alles in schönster Ordnung; denn bei der Ausmerzung des untüchtigen Lehrerdirigenten und des unfähigen Fachdirigenten können wir ja Hand in Hand gehen. Die fähigen Musikanten im Lehrerstande halten kein Unkraut aus Kollegialität! Wir sind herzlich froh, wenn der aufgeblähten Unfähigkeit — mag sie sich zeigen, wo sie will — Kampf angesagt wird.

Glücklicherweise verschwinden die „musikalisch Halbgebildeten" immer mehr aus dem Lehrerstande. Bedeutender Wandel ist geschaffen und wird weiter erreicht werden durch die zeitgemäße Neugestaltung der Lehrerbildung. Die musikalische Ausbildung der Allgemeinheit wird geringer betont durch wesentliche Einschränkung des obligatorischen Musikunterrichts im Seminar. Naturgemäß werden die wenigen, wirklich Musikalischen dann intensivere Ausbildung erfahren können. Ich erinnere an die bedeutende Erweiterung der Anforderungen, die das Akademische Institut für Kirchenmusik stellt und weiter an die Einführung der Prüfung für Organisten- und Chordirigenten in Preußen (Min.-Erl. 1912). Der so geschulte, musikalisch befähigte Lehrer versagt nicht, wenn man ihn vor höhere musikalische Aufgaben stellt. Und auch mancher wirkliche Musiker im Lehrerstande, der sich seine Befähigung nicht staatlich bescheinigen ließ, leistet Glänzendes. Ich denke an Lehrerdirigenten im Westen, die die Vergleichung mit dem Berufskapellmeister nicht zu scheuen brauchen. Daß es natürlich auch Dirigenten gibt, die weder Geschmack noch Bildung haben, Leute, deren man mit Grauen gedenkt, ist ganz selbstverständlich, und die müssen abgesägt werden; da sollte man hart und nicht sentimental sein. Es treiben sich noch manche auf dem Gebiete umher, die nicht dahin gehören und manche werden gehalten, gerade für Berufsmusiker trifft das häufig zu, weil man sie nicht brotlos machen will.

Als Heilmittel wird nun der Befähigungsnachweis vorgeschlagen. Ich sehe keinen Weg, wie sich so etwas für das Land, die Klein- und Mittelstadt durchführen ließe. Und wenn wir den Befähigungsnachweis schon hätten, überall, auch in der Großstadt wird sich der wirkliche Musiker durchsetzen, sei er Berufsmusiker oder Lehrerdirigent. Von einer staatlichen Prüfung kann ich zum Segen der Kunst sehr, sehr wenig erwarten. Wenn man aber gar den Kritiker, dessen Feder der Ausfluß öffentlicher Meinung ist, in das Prokrustesbett der staatlichen Examina zwängen wollte, so geschähe das sicherlich zum Nachteile der Kunst.

Mehr versprechen kann man sich dagegen von einem Befähigungsnachweis für den Musiklehrer[1]. Doch auch hier könnte eine solche Einrichtung erst Segen wirken, wenn die Eltern unserer Musikschüler einsehen lernten, daß auch für die Musik der Grundsatz gilt, daß für Kinder nur der beste — nicht etwa der billigste Unterricht gut genug ist. Das ist ja gerade so bedauerlich, daß weite Kreise unserer besitzenden Klassen die elenden Zustände unseres Musikproletariates, das sich nicht nur in der Großstadt breit macht, ausnutzen und dieses Elend dadurch protegieren. Und wie schwer ist es, gerade diesen Kreisen klar zu machen, wie unrecht und unklug sie an ihrem Fleisch und Blut handeln, wie gerade der billigste Musikunterricht doch in Wirklichkeit der teuerste ist. Für ordnungsmäßigen Unterricht in allen Zweigen sorgt der Staat, wollen aber die Eltern ihrem Kinde Musikunterricht erteilen lassen, so sind sie auf sich selbst angewiesen und da erfolgen dann die Mißgriffe in der Wahl des Musiklehrers. Meist gibt ja da eben der Geldbeutel den Ausschlag. Dem Fachmusiker, der die Technik beherrscht, geht häufig die pädagogische Bildung und auch wohl eine gute Allgemeinbildung ab und der Lehrer, der pädagogische Schulung und gute allgemeine Vorbildung aufzuweisen hat, beherrscht oft genug die Technik nicht. Hier wie da ein Manko. Solche Leute eignen sich nicht zum Musiklehrer, mögen sie auch fähige Musiker oder tüchtige Lehrer sein. Oft genug habe ich Schüler erhalten, die bei der einen oder andern Kategorie verbildet waren. Das wird erst anders werden, wenn der Staat vom Musiklehrer verlangt, daß er seine Qualifikation in bestimmter Form nachweist, die weder der gebildete Fachmusiker noch der musikalisch durchgebildete Lehrer zu scheuen brauchen. Doch haben wir vorläufig von einem Eingreifen des Staates wohl kaum etwas zu erwarten, trotz der anerkennenswerten Bestrebungen des „musikpädagogischen Verbandes". Bei den Eltern ist aber jedenfalls das Verantwortlichkeitsgefühl bei der Lehrerwahl für den Musikunterricht ihrer Kinder zu schärfen, so zu schärfen, wie es auf andern Gebieten längst geschieht.

Ich resümiere: Freie Konkurrenz im freien künstlerischen Berufe des Dirigenten und Kritikers! Staatliches Examen für den pädagogischen Beruf des Musiklehrers!

**Stolberg** (Harz). **Schmalhaus,** Lehrer und Hoforganist.

[1] Von den Erwiderungen, die auf den besprechenden Aufsatz der Broschüre des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter eingelaufen waren, entspricht nur die vorliegende nach Form und Inhalt den Bedingungen für weitere Verbreitung. Es ist notwendig, diese Frage zur Diskussion zu stellen. Red.

## Die demolierte Musikstadt.

**Zum Abbruch des Bösendorfer-Saales in Wien.**

SELBST weit draußen haben die Tageszeitungen über das Ende des Bösendorfer-Saales berichtet. Man weiß also, daß dieser Saal früher die Reitbahn im Hofraum eines fürstlich Liechtensteinischen Hauses war, daß der Klavierfabrikant oder wie er sich noch heute selbst nennt, „Klaviermacher" Ludwig Bösendorfer irgendwie auf die vorzügliche Akustik aufmerksam wurde und die Reitbahn in einen Konzertsaal umwandelte, daß Bülow diesem anfangs viel verlästerten Saal mit seinem Konzert im November 1872 die Weihe gab und daß der „Bösendorfer-Saal" seither der vornehmste Konzertsaal Wiens geworden und bis zuletzt geblieben ist. Alle bedeutenden Geiger, Pianisten und Sänger, alle Kammermusikvereinigungen mußten bei Bösendorfer ihr Können beweisen; dann erst waren sie in Wien durchgedrungen.

Der Raum war selbst für das Auge ideal. Er hatte keinerlei Zieraten, keinerlei Schmuck; etwas von der anspruchslosen, ehrlichen und anständigen Schönheit der Biedermeierzeit war hier erhalten, eine geheiligte Würde hatte dem architektonischen Schwindel der Gründerzeit Trotz geboten. Der Klang aber, der hatte sein besonderes Geheimnis. Wo immer ich auch Konzerte gehört habe, ich habe nirgends seinesgleichen gefunden, und man sagt, daß es nirgends etwas auch nur Aehnliches gegeben hat.

Von der wunderbaren Geschichte des Saales muß ich nicht erst sprechen. Was in diesen vierzig Jahren groß und erhaben war, hat er beherbergt. Dieser Saal hatte seine Künstler, seine Traditionen, sein Publikum. Er war das Sinnbild der Musikstadt Wien. Es ist zerstört worden. Die Musikstadt hat sich längst selber zerstört. Aber mußte sie es gleichsam sichtbar tun?

Ich weiß nicht, ob der Ruhm dieser Musikstadt in vergangenen Jahrzehnten gerechtfertigt war. Ohne besondere Mühe ließe sich viel gegen sie sagen, obwohl sie den Größten unserer Kunst zur Heimat geworden ist. Aber seit dem Tode Bruckners und Brahmsens ging es Schlag auf Schlag. Hans Richter ging verloren. Immerhin, man hatte damals Mahler. Auch er konnte sich als Konzertdirigent nur drei Jahre halten. Was er in der Hofoper geleistet und wie man es ihm gedankt hat, ist bekannt. Als er 1907 auch da vertrieben wurde, blieb seine Verbitterung so groß, daß er in Wien nie wieder dirigiert, nie wieder eine Opern- oder Konzertaufführung gehört hat. Der Niedergang unseres Opern- und Konzertwesens wird durch die Namen Weingartner und Gregor gekennzeichnet. Bruno Walter durfte nach München ziehen.

Ein Künstler von Fähigkeiten wie Fitelberg kam vor falsche Aufgaben. Der italienische Kapellmeister Guarnieri entfloh, weil er der Ansicht war, daß man, um etwas Tüchtiges zu bieten, Proben brauche. Unsere Kapellmeister Schalk, Löwe und Nedbal sollen gewiß nicht unterschätzt werden. Sie sind alles, was wir der Niedergangsepidemie entgegenzustellen haben. Genügt es?

Es ist möglich, daß Konzertverein und Tonkünstlerorchester allmählich neue Schichten des Publikums der Kunst gewinnen und ich möchte nicht verfehlen, insbesondere auf unsere vorbildlichen Arbeitersymphoniekonzerte hinzuweisen, die Herr Dr. Bach veranstaltet. Damit ist aber auch alles aufgezählt, was Wien heute noch zur Musikstadt macht. Mancherlei guter Wille ist am Werke, viel Aufwand richtet sich aufs gleiche Ziel, Teile, Parteien und Personen streben so notwendig widereinander, Angebot und Nachfrage richtet sich nach Massen und als Ergebnis scheint ein Triumph der Mittelmäßigkeit zu drohen, wie man ihn hier den Berlinern etwa sehr übel nehmen würde. Nur die Preise erinnern an gewissen Stätten, z. B. in unserer Hofoper, noch an die aristokratische und bürgerliche Kultur von einst. Eine Musikstadt für die Vielen ist Wien darum nicht geworden; denn Wien hat überhaupt nicht gelernt, vielen etwas zu bieten, es versäumt auf allen Gebieten den richtigen Augenblick und während man Persönlichkeiten und Möglichkeiten niederhält und ausschließt, wächst rund um diese Stadt eine Dornenhecke auf, die schon jetzt schwer zu durchdringen ist. Wird sie wenigstens Blüten treiben?

Wäre heute bei den führenden Persönlichkeiten des Musiktreibens noch Wille und Bewußtsein, so hätte der Bösendorfer-Saal gerettet werden können. Hätte man dem Eigentümer des Hauses, dem Fürsten Liechtenstein, den Wert und die Bedeutung des zerstörten Saales beizeiten klargemacht, so hätte er sicher nie geduldet, daß er zerstört würde. Er hätte nie geduldet, daß die Umbauspekulanten, denen dieses vornehme Haus zum Opfer gefallen ist, wie viele andere, namentlich in den ältesten Stadtteilen Wiens, daß diese Umbauspekulanten Herrn Bösendorfer zumuteten, den Saal um einen ungeheueren Preis inmitten eines neuen Hauses zu erhalten. Dieser Preis war so hoch, daß man nicht etwa nur jeden Abend, nein, dreimal im Tag hätte Konzerte geben müssen, um nur die Miete hereinzubekommen. Ein Jahr lang waren diese Verhältnisse jedermann bekannt. Man zeterte und raunzte in den Zeitungen. Aber niemand hat sich gerührt. Das ist die Musikstadt.

Daß ein Saal zerstört wird, ist wohl auch schon anderswo geschehen. Hier in Wien wird ja zudem in der nächsten Saison ein Konzerthaus mit drei neuen Sälen eröffnet. Wüßte man heute schon, daß sie die gleichen Vorzüge haben werden, wie der zerstörte Bösendorfer-Saal, so bliebe nur der Mangel an Pietät und die überflüssige Neuerungssucht zu beklagen. Was man aber einzig weiß, ist, daß eine gute Akustik an sich ein Glücksfall ist, eine Akustik wie die des Bösendorfer-Saales aber kaum je wieder zu finden sein wird. Wäre der Bösendorfer-Saal gleich als Konzertsaal erbaut worden — wer weiß? Aber er war eine Reitschule. Auch dieses Wahrzeichen einer schöneren Zeit ist jetzt getilgt. Am letzten Konzertabend spielte das Quartett Rosé Beethovens Abschiedswerk „Muß es sein?“ — Nein, wahrhaftig, das mußte nicht sein.

**Dr. Paul Stefan.**

---

# Schlüssel zur Harmonielehre von Louis-Thuille.

Mit dem „*Schlüssel zur Harmonielehre von Louis und Thuille*“ hat *Rudolf Louis* das Gebäude abgeschlossen, zu dessen Errichtung er sich vor sieben Jahren mit Ludwig Thuille vereinigt hatte. Der allzufrühe Tod seines Mitarbeiters stellte Louis vor die Notwendigkeit, das mit der gemeinsam verfaßten „Harmonielehre“ erst unter Dach gebrachte Haus allein auszubauen und zu vollenden.

Zunächst waren für das Lehrbuch selbst die Erfahrungen zu nutzen, die sich aus seinem Gebrauch beim Unterricht ergaben. Sowohl die 1908 erschienene zweite, als auch die 1910 herausgekommene dritte Auflage brachten zwar nicht sehr einschneidende, aber doch wichtige Verbesserungen und Ergänzungen. Diese letztere dürfte die in allem Wesentlichen endgültige Fassung darstellen. Heute liegt bereits die vierte Auflage vor, so daß die große Ausgabe der Louis-Thuilleschen Harmonielehre nun schon in mehr als 5000 Exemplaren verbreitet ist. Es folgte dann 1908 der „*Grundriß der Harmonielehre*“, ein knapper Auszug aus dem großen Lehrbuch, gedacht als Leitfaden in der Hand des Schülers, der namentlich dort praktisch benutzt werden kann, wo die Louis-Thuillesche Methode beim Klassenunterricht an Konservatorien und Musikschulen Verwendung findet. — Schon das Lehrbuch hatte eine Reihe von Uebungsaufgaben enthalten, aber — wie von vornherein vermutet werden konnte und sich dann immer klarer herausstellte — lange nicht in genügender Anzahl. Diesem Mangel halfen die 1911 erschienenen „*Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre*“ ab. — Endlich erschien 1912 der „*Schlüssel*“, der die Lösungen des größten Teiles der Aufgaben des Lehrbuches und des Aufgabenbuches enthält. Mit der Uebergabe des „Schlüssels“ hat Louis bekundet, daß der Bau nunmehr vollendet ist, daß er das letzte Wort zu seiner Harmonielehre gesprochen hat. Und wahrlich fest gefügt ist dieser Bau! Wie schon die Harmonielehre mit unerbittlicher Logik durchgeführt war, so ist jedes Stück des Aufgabenbuches bis ins kleinste durchdacht und jede Aufgabe ihrem besonderen Zweck dienstbar gemacht. Und was dabei der Sammlung ihren hervorragenden Wert verleiht, ist die musikalische Schönheit und Klarheit, die jeder Aufgabe — und schon der kleinsten — innewohnt und auf die Weise den pädagogischen Wert aufs höchste steigert. Ueberhaupt ist das ganze Werk von einem künstlerischen Hauch durchweht, der einen stets empfinden läßt, daß die Regeln, die hier aufgestellt werden, keine Arithmetik sind, sondern nur die konkreten Handhaben für eine recht abstrakte Kunst. Und damit komme ich zu der ganz spezifischen Eigenart dieses Werkes, welches im Gegensatz zu vielen andern durchaus auf empirischem Standpunkt stehend nie vergißt, daß es seine Studien an einer lebendigen Kunst macht.

Bei näherem Eingehen auf die Anlage des Aufgabenbuches fällt zunächst die große Anzahl der Aufgaben in Hauptdreiklängen auf; offenbar ein Wink für den Lehrer, daß er bei diesem Kapitel kaum lange genug verweilen kann. Die vernünftige und plausible Anwendung der Hauptdreiklänge ist und bleibt wohl für alle Zeiten das wichtigste für den Harmonieschüler, überhaupt für jeden Musikbeflissenen, das Fundament von gar nicht zu überschätzendem Werte, bestimmt, das Riesengebäude der Harmonie zu tragen. Besonders willkommen dürften dem Lehrer die Aufgaben mit gegebenen Stufenzahlen sein, die Iwan Knorr wohl als Erster im Harmonieunterricht einführte, aus denen der Schüler den Gang der Melodie und des Basses mehr oder weniger selbständig konstruieren und komponieren soll; ein prächtiges Mittel, um mit Sicherheit die größere oder geringere Begabung des Schülers zu erkennen. —

Sehr verdienstlich ist das Festhalten resp. Zurückgreifen auf die Generalbaßschrift, die von den Umkehrungen der Hauptdreiklänge an bei den bezifferten Bässen durch das ganze Buch durchgeführt ist. Denn — von dem pädagogischen Wert des Generalbasses ganz abgesehen — die Renaissance der alten Musik in unsern Tagen verlangt gebieterisch ein Beherrschen des Generalbasses, und es würde — nebenbei gesagt — nicht gering zur Lösung des Problems der alten Musik beitragen, wenn die alte Kunst oder Kunstfertigkeit des Generalbaßspielens wieder neu erblühen würde. Praktische Beispiele im Generalbaßspiel bringt das Aufgabenbuch auf Seite 167 ff. Keine solche praktische Generalbaßaufgabe, sondern eine nur Uebungszwecken dienende Bearbeitung ist die Baßarie aus Bachs Kirchenkantate No. 87 auf Seite 428 des „Schlüssels“. — Nicht zuletzt käme ein Wiederaufblühen des Generalbaßspieles auch der Pflege des Volksliedes zugute, welches in Beispielen aus alter (Forster-Schwab) und neuer Zeit in Louis' Aufgabenbuch schon vom Dominantseptakkord an vertreten ist. — Aus der großen Zahl der Aufgaben für Nebenharmonien, die im Lehrbuch zusammen, im Aufgabenbuch getrennt (II.; III. und VI.; VII. Stufe) behandelt sind, wird für die meisten Schüler wohl eine Auswahl getroffen werden müssen; nur der Kompositionsschüler wird gar keine oder nur ganz wenige überspringen können. Und für die mannigfaltigen Satzfreiheiten, die von einer natürlichen, ungezwungenen Stimmführung, worauf Louis und Thuille so großen Wert legt, bedingt werden, bieten die Aufgaben im strengen Choralsatz ein willkommenes Gegengewicht. — Sänger und Sängerinnen werden für ihre besonderen Zwecke aus der Ausarbeitung der Klavierbegleitungen Nutzen ziehen. Aehnlich wie die Stufenzahlen sind auch die Modellsätze, meines Wissens eine Thuillesche Erfindung, vorzüglich geeignet, die Selbständigkeit des Schülers im Komponieren erfolgreich zu fördern; und die Choräle, zu denen ein figurierter Baß auszuarbeiten ist, können als unmittelbare Vorstufe zum Kontrapunkt betrachtet werden. Das Gebiet der freien Komposition wird direkt berührt in der Ausarbeitung eines Streichquartettsatzes (Aufgabenbuch Seite 125). — Bei der Modulation ist streng unterschieden zwischen Ausweichung und Uebergang. Besonders hervorheben möchte ich die sinnvolle und schöne Anwendung des neapolitanischen Sextakkordes bei der Modulation. — Die Chromatik und vor allem die Enharmonik sind in dieser eingehenden Weise, soweit mir bekannt ist, von Louis zum überhaupt erstenmal in Aufgabenform behandelt worden. — Ein richtiger Wagnerianer wird sich wohl beim Anblick der beiden Aufgaben auf Seite 172 des Aufgabenbuches entsetzen, wo Wagnersche Melodien, um sie für Aufgabenzwecke verwendbar zu machen, willkürlich ver-

ändert sind; der Harmonieschüler wird Louis dankbar dafür sein, daß er nichts unversucht gelassen hat, um einem an sich gewiß spröden Thema möglichst viel von seiner Sprödigkeit zu nehmen. — Der Anhang behandelt dankenswerterweise die Kirchentonarten in protestantischen, weltlichen und gregorianischen Melodien, dabei auf die Unterschiede hinweisend zwischen mehr archaischer und mehr modernisierender Art der Harmonisierung; die Melodie „Gott sei gelobet und gebenedeit" ist z. B. in drei Fassungen wiedergegeben und in drei Arten auszuarbeiten: 1. wie sie J. Walther im „Wittenbergischen Gesangbuch" notiert, 2. wie sie heute im „Gesangbuch für die evangelisch-lutherische Kirche in Bayern" steht und 3. wie Bach sie bearbeitet hat.

Aber nicht nur im Anschluß an die „Harmonielehre" ist der „Schlüssel" zu benützen; er stellt auch für sich allein eine, wie gesagt, ganz vorzügliche moderne Generalbaßschule dar, die jedem Klavierspieler und Organisten, insbesondere jedem Klavierbegleiter aufs nachdrücklichste empfohlen sei. Möge jeder Musikstudierende recht häufig die Lösungen des „Schlüssels" am Klavier oder an der Orgel durchspielen: es ist ein ideales Mittel, um sozusagen „die Harmonie in die Finger zu kriegen".

Schließlich möchte ich noch erwähnen, daß ich das Fehlen einer englischen Ausgabe des Lehrbuches beim Unterricht schmerzlich vermisse, und der Ansicht Ausdruck geben, daß im Ausland, wo man sich nach meiner Erfahrung mit mehr oder minder veralteten Werken behelfen muß, dieses modernste Lehrbuch der Harmonie mit Freuden begrüßt werden würde. **Alfred Stern.**

# Musikfeste.

DAS vom Bayrischen Musikfestverein an den Pfingsttagen veranstaltete „Vierte bayrische Musikfest", infolge der ablehnenden Haltung der übrigen bayrischen Städte das dritte in *Nürnberg*, ist in der Hauptsache von den drei für die Oeffentlichkeit in Betracht kommenden hiesigen gemischten Chören und dem Münchner Konzertvereinsorchester unter *Ferd. Löwe* bestritten worden; Solisten waren die Cembalistin *Landowska* aus Paris und fünf Gesangskräfte aus Berlin. Für das erste Konzert hatte der von *Mannschedel* geleitete, im a cappella-Gesang vortreffliche „Chorverein" aus seinen Glanznummern ein hübsches Programm zusammengestellt. Frau Landowska versetzte nicht nur durch die souveräne Beherrschung ihres Kielflügels in helles Entzücken, sondern leistete auch stilistisch wahrhaft Vorbildliches. — Im zweiten Konzert sang der „Lehrergesangverein" unter seinem neuen Dirigenten *Laber* Brahmsens Nänie mit edlem Vortrag, aber etwas unfreier als im letzten Vereinskonzert. Verfehlt war die Beiziehung *Löwes*, der diesen Winter doch schon einmal hieher gekommen war und mit Beethovens c moll-Symphonie in weiteren Kreisen Enttäuschung hervorgerufen hatte. Dem ersten Satz der Eroica kommt man nicht bei (dem Publikum nur scheinbar entgegen), wenn man in den „lyrischen" Partien schleppt, in den feurigen Achteln ins Jagen kommt; da treibe ein Pulsschlag, wirke eine Kraft. Die rhythmisch völlig indifferent hingesetzte forte-Partie vor dem Eintritt des Durchführungsthemas darf nicht unerwähnt bleiben. Im Scherzo mißfiel besonders das spröde, lieblose Trio; das Finale wurde allerdings vorzüglich gespielt. Einzelne Symphoniesätze, und sei es auch das lange Adagio aus der Achten Symphonie von Bruckner, sollten in Festkonzerten nicht zugelassen werden. Das von Löwe geleitete, vom Lehrergesangverein mit vollem Gelingen gesungene Brucknersche Tedeum gab dem Konzert, das infolge der geringen Nachfrage seitens der Zahlkräftigen schließlich einen mehr populären Charakter angenommen hatte, einen passenden Abschluß und weckte, wie wir freudig feststellen, aufrichtigste Begeisterung; mit belehrendem Zuruf hielt man die zurück, die nach dem Tedeum das überlange Konzert verlassen wollten, und durfte als Dreingabe noch das Meistersingervorspiel hören. — Daß der „Verein für klassischen Chorgesang" unter *Dorner* seinen Ehrgeiz darein setzt, mit der Aufführung der neuesten Erzeugnisse den tonangebenden deutschen Chören zuvorzukommen, erscheint uns schon deswegen als kein besonderes Verdienst, weil wir wegen solcher Experimente oft jahrelang auf die Bachschen Passionen verzichten müssen. Mit der im Vorjahr erschienenen Bearbeitung des Händelschen „Jephta" von *Stephani* in Eisleben hatte man diesmal allerdings keinen gerade unglücklichen Griff getan; sie erwies sich in der Instrumentation wohlgelungen, von der aus Eigenem hinzugefügten Szene vor dem Schlußchor abgesehen als gediegen und geschmackvoll, für unser persönliches Empfinden allerdings als gar zu „dankbar". Dorner bewährte sich gegenüber manchen bedenklichen Vorschlägen des Bearbeiters, wie Arien-Ritornelle zu streichen oder aus dem Duett zwischen Sopran und Alt eines zwischen Sopran und Baß zu machen, als selbständiger Künstler und zeigte feinen Klangsinn; daß nur eine Gesamtprobe möglich gewesen, merkte man nicht. Aber um die Frage, ob es denn gut sei, daß sich die Chordirigenten die köstliche Aufgabe, einen Händel-Stil zu finden, einfach abnehmen lassen und die peinlich fixierte Auffassung eines von ihnen zugrunde zu legen, kam man nicht herum. Der wundervolle Gesang der Sopranistin *Goette* schuf tiefgehende Eindrücke. Ueber das finanzielle Ergebnis des „Musikfestes" mußte man sich klar gewesen sein; darum beklagen wir es aufs tiefste, daß man die erheblichen Summen, die nun von den Garanten zu leisten sind, für so überflüssige Zwecke verausgabte: die trostlosen Verhältnisse der beiden hiesigen Orchester — die übrigens bei dem ganzen Fest geschnitten wurden — sind immer noch ein Kapitel für sich. **R. D.**

* * *

Das 19. Anhaltische Musikfest ist am 3. und 4. Mai unter Generalmusikdirektor *Franz Mikoreys* Leitung in Köthen gefeiert worden. Das Programm des ersten Tages bot nach J. S. Bachs fünftem Brandenburgischem Konzert für Violine, Flöte, Klavier und Orchester mit Prof. Michael Preß, Adolf Buchheim und Prof. Joseph Pembaur in den Solostimmen und nach zwei von Adrienne von Kraus-Osborne wundervoll vorgetragenen Gesängen für Alt als Hauptwerk Beethovens Missa solemnis, die Franz Mikorey überwältigend herausbrachte. Der über 400 Personen starke Chor überwand die ihm von Beethoven zugemuteten immensen Schwierigkeiten sehr anerkennenswert, das Orchester spielte mit großer Verve, und das Soloquartett war mit Anna Kämpfert, Frankfurt a. M. (Sopran), Adrienne v. Kraus-Osborne, München (Alt), Hans Nietan, Dessau (Tenor) und Felix v. Kraus, München (Baß) aufs beste besetzt. Einen prächtigen Verlauf nahm die Kammermusik-Matinee, die das „Russische Trio" (Vera Maurina-Preß, Klavier, Prof. Michael Preß, Violine, und Joseph Preß, Violoncello) am zweiten Musikfesttage veranstaltete. Franz Mikoreys H dur-Klaviertrio, Händels für Violine und Violoncello eingerichtete Passacaglia und Tschaikowskys a moll-Klaviertrio wurde von diesen drei Künstlern geradezu wundervoll gespielt. Das zweite Festkonzert wurde mit *Gustav Mahlers* Wunderhorn-Symphonie mit Sopransolo No. 4 eingeleitet, die Franz Mikorey mit dem Dessauer Hoforchester und Anna Kämpfert (Sopransolo) hervorragend schön aufführten. Im weiteren Verlauf des Programms erklangen noch *Felix Draesekes* Osterszene aus Goethes „Faust" für Baritonsolo (Felix v. Kraus), achtstimmigen Chor und Orchester, Beethovens Triplekonzert für Violine, Cello und Klavier, op. 56 (Russisches Trio), vier von Anna Kämpfert vorzüglich dargebotene Gesänge mit Orchester von Berlioz, Mikorey und Strauß und endlich der „Wach auf"!-Chor, Hans Sachsens Ansprache (Felix v. Kraus) und der glänzende Schlußchor aus Wagners „Meistersingern", mit dem das in all seinen Teilen trefflich gelungene 19. Anhaltische Musikfest begeistert zu Ende geführt wurde. **Ernst Hamann.**

* * *

In *Königsberg* hat unter der Obhut und tätigen Mitwirkung des Prinzen *Friedrich Wilhelm* von Preußen an vier Abenden das dritte ostpreußische Musikfest stattgefunden. Der Besuch entsprach nicht ganz den Erwartungen, vielleicht weil das Programm nicht genug Fühlung mit der Tonkunst unserer Tage nahm. Immerhin konnte das Gebotene dank der ausgezeichneten einheimischen und auswärtigen Kräfte — wir nennen nur *Paul Scheinpflug, Artur Schnabel, Steinbach* und *Siegfried Ochs* — als wohlgelungen bezeichnet werden, und das Fest bildete, als Ganzes genommen, eine Kraftprobe für unseren als barbarisch verschrieenen Osten, die zu den schönsten Hoffnungen berechtigte. Der Höhepunkt des ersten Abends, der durch die Aufführung der Mozartschen Idomeneo-Bruchstücke eingeleitet wurde, lag in der Interpretation der c moll-Symphonie durch den Brahms kongenialen Steinbach. Aus dem buntscheckigen Programm des zweiten Abends, dessen Leitung in den Händen der Herren Paul Scheinpflug und Prof. Max Brode lag, leuchtete vor allem die glänzende Wiedergabe der Straußschen Sinfonia domestica durch Scheinpflug hervor. Dank ihm, daß er sie endlich vor uns erstehen ließ, die Welt des größten lebenden Komponisten, sein Heim mit leuchtenden Farben keck gemalt und zur Welt geweitet. In dieser gefährlichen Nachbarschaft stand Scheinpflugs Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare da, ohne zu verlieren, ein Werk, das gewissermaßen Straußschen Geist atmet, ohne daß die Selbständigkeit des Komponisten irgendwie in Frage gestellt würde, höchste Leuchtkraft des Orchesters, das an der Hand dreier Themen die Welt des Shakespeareschen Humors in geist- und gemütvoller Weise durchwandert. — Der der Kammermusik gewidmete dritte Abend interessierte höchstens durch das Klavierquartett op. 5 des Prinzen Louis Ferdinand, eine liebenswürdige Schöpfung, die in den Bahnen Hummels und Webers heiter dahingleitet, stellenweise sogar Chopin vorahnt; auch die Brahmsschen Chorgesänge des Königsberger a cappella-Chores unter *Hausburgs* Leitung bildeten eine Erfrischung für den durch Bach und Mozart schon ganz erdrückten Zuhörer. Das letzte

Wort sprach dann Siegfried Ochs. Er ließ am letzten Abend die h moll-Messe vor uns erstehen wie einen herrlichen Dom, in dem die Andächtigen zerknirscht und erhoben wandelten.

Ueberblickt man die Leistungen des Festes, so hat man keinen Grund unzufrieden zu sein und möchte nur wünschen, daß das nächste Fest auch die ostpreußischen Komponisten nicht ganz unberücksichtigt ließe. **Dr. Erwin Kroll.**



## Kritische Rundschau

**Barmen-Elberfeld.** Die *Barmer* Konzertgesellschaft hat uns mit einem neuen Werke bekannt gemacht, das weitere Beachtung verdient: „Requiem für Werther“, von dem Berliner Tondichter *Rudolf Bergh* und der Dichterin Ricarda Huch. Der lyrische Grundton der wehmutsvollen Dichtung ist gut getroffen. Die Tonsprache hält sich von aller Aufdringlichkeit fern, namentlich im orchestralen Teil. Die Zwischenspiele tragen selbständigen Charakter und sind bedeutend durch ihre Stimmungsmalerei. Das klangschöne Werk ist für die Chorstimmen, zu denen sich noch ein schönes Altsolo gesellt, sehr sangbar geschrieben, so daß die Einstudierung und Aufführung eine dankbare Aufgabe ist. (Das Werk ist bei Fischer & Jagenberg, Köln, erschienen.) — Eine Mahler-Gedächtnisfeier veranstaltete die Barmer Konzertgesellschaft wie auch der Barmer Volkschor durch Aufführung der klangschönen Dritten Symphonie und der Kindertotenlieder, die Th. Funck (Berlin) mit seelischem Ausdruck sang. An größeren Chorwerken kehrten im Konzertsaal wieder: „Der Barbier von Bagdad“, „Missa solemnis“ von Beethoven und die Matthäus-Passion. Die Soireen von Frau Ellen Saatweber-Schlieper üben stets eine große Anziehungskraft aus: sie bieten kurze und stileinheitliche Programme, Mitwirkende sind fast nur Künstler ersten Ranges. — Die vom Direktor Hofrat *Otto Ochert* künstlerisch geleitete Bühne erfreut sich lebhaften Zuspruches der einheimischen und auswärtigen Bevölkerung. Außer bewährten älteren Opern hörten wir *Richard Straußens* „Ariadne auf Naxos“, die in ihrem musikalischen Teil ungeteilte Anerkennung fand. Große Anziehungskraft übte „Der Schmuck der Madonna“ von *Wolf-Ferrari* aus, während „Oberst Chabert“ von *Waltershausen* sich nicht recht durchsetzen konnte, da diesem neuen Werke wohl eine spannende Handlung zugrunde liegt, jedoch eine originelle und interessante Vertonung fehlt. — Im dritten Abonnementskonzerte der *Elberfelder* Konzertgesellschaft bewunderten wir E. d'Albert als Beethoven-Spieler; er spielte das G- und C dur-Klavierkonzert mit unübertrefflicher Technik und den inneren Gehalt anschaulich darstellend. Eine glanzvolle Aufführung der Matthäus-Passion bildete den Höhepunkt der dieswinterlichen Darbietungen der Konzertgesellschaft. — Das Elberfelder Streichquartett bemühte sich eifrigst und mit schönem Erfolg um die Pflege der Kammermusik älterer und neuerer Zeit. — Unter der Direktion von *Artur v. Gerlach* erfährt das Musikdrama lebhafte Berücksichtigung. Wir hörten in der zweiten Winterhälfte zweimal den ganzen „Ring“ mit dem Heldentenor Adolf Löltgen (Dresden) als Gast, der in fast allen Rollen, namentlich gesanglich, sehr Tüchtiges leistete. D'Andrade trat in seiner alten Glanzrolle als Don Juan auf. Unter einheimischen Kräften erregte Erich Hunold durch seinen Don Juan, Wotan usw. mit Recht Aufsehen und Bewunderung. — Die Stelle eines ersten Kapellmeisters an der Oper ist unter zahlreichen Bewerbern Herrn Knoch, einem Schüler Mottls, übertragen. *H. Oehlerking.*

**Halle** a. S. Kapellmeister *Heinrich Laber*, früher Dirigent des Baden-Badener Kurorchesters und zurzeit musikalischer Leiter des Nürnberger Lehrergesangvereines, ist für die Sommerkonzerte des Stadttheaterorchesters zu *Halle a. S.* gewonnen worden. Laber erwies sich beim Probedirigieren als ein hochbefähigter, temperamentvoller Orchesterleiter. — *Bruno Heydrich*, der ehemalige bekannte Wagner-Sänger, jetzt Leiter eines Konservatoriums, brachte die beiden Mittelsätze seiner ersten, soeben vollendeten Symphonie in D dur, op. 57, zur Uraufführung. Die Sätze lassen Heydrich als gewandten Kontrapunktisten und interessanten Orchestermaler erkennen. Musikalisch ist das Andante, dessen Sprache stellenweise an Wagner (erste Verwandlungsmusik des „Parsifal“!) erinnert, höher zu bewerten, als das in Menuettform gehaltene Allegretto, dessen Erfindung für Symphoniemusik zu leicht gewogen erscheint. Wie sich die Sätze dem Grundplane des ganzen Werkes einfügen, das konnte man nicht feststellen, da die Ecksätze, die gewöhnlich das Schicksal einer Symphonie entscheiden, nicht zu Gehör kamen. Der Komponist brachte die Sätze in einem Konzert der „Liedertafel“ selbst zur Aufführung und fand in dem Stadttheaterorchester einen willig auf seine Intentionen eingehenden Klangkörper. *P. Kl.*

**Heidelberg.** Das *Stadttheater* hat an bemerkenswerten Aufführungen Waltershausens „*Oberst Chabert*“ gebracht, der auch hier die schätzbaren Qualitäten der Bühnenwirksamkeit und einer vielversprechenden musikalischen Könnerschaft erwies und unter *Radigs* Leitung gut gegeben wurde. Der nach Mainz engagierte Bariton Degler sang die Titelpartie für seine lyrischen Stimmverhältnisse sehr annehmbar und wurde durch Karl Götz als Derville und Frl. Arnold als Rosine vortrefflich unterstützt. Besonderes Interesse wird die Mitteilung finden, daß nun auch hier die Erstaufführung von R. Wagners „Lohengrin“ stattgefunden hat. Die Aufführung ließ lediglich und begreiflicherweise in bezug auf die Chöre zu wünschen übrig, war aber sonst durchaus abgerundet und würdig. Die erfreuliche Tatsache, daß durch sie ein ausverkauftes Haus nach dem andern in erhobene und dankbare Stimmung versetzt wurde, darf als glänzender Berechtigungsnachweis für das immerhin gewagte Unternehmen angesehen werden. Aus der Besetzung verdient der lyrische Tenor Graf als Lohengrin, Karl Götz als Telramund und die Ortrud Frl. Cronegks besonderes Lob. Als Ortrud gastierte außerdem Frau Langendorf (New York), eine vortreffliche Vertreterin dieser Partie, als König Heinrich Herr *de Joode* (Stuttgart), der engagiert wurde. — Im Bachverein erfreute *Ernst Boehe* (München) als Dirigent seiner „Tragischen Ouvertüre“ durch ein hohes Maß musikalischer Erfindung und gleichem Geschicke in der kontrapunktischen Arbeit, wie fortgeschrittenster Instrumentierung. Das letzte Konzert brachte Regers „Nonnen“ zur lokalen Erstaufführung, die einen einschneidenden Wendepunkt im kompositorischen Schaffen dieses Meisters bedeuten. Reger dirigierte selbst und verhalf dem Werke, das unter der schlechten Textvorlage zu leiden hat, zu einem freundlichen Erfolg. Das Ereignis der *Seelig*schen Kammermusikkonzerte bildete ein Gastspiel des Klingler-Quartetts, auf das hin natürlich auch die Brüsseler keine Steigerung mehr zu bringen vermochten, geschweige denn die Geschwister Laurent Paris. Aus den städtischen Orgelkonzerten kann die Uraufführung einer symphonischen Fantasie des ausgezeichneten Organisten *Arno Landmann* registriert werden. *Karl Eberts.*

**Wiesbaden.** Unsere Hofoper hat in dieser Saison nur Kaisers „Stella maris“ (die längst schon wieder vom Repertoire verschwunden ist) und — Lehárs „Eva“ herausgebracht! Für den Schluß der Saison wird aber noch Waltershausens „Oberst Chabert“ erwartet. Die Hofkapelle absolvierte sechs Symphoniekonzerte mit zumeist klassischem Programm; seltener gehörte Werke waren: G. Mahlers „G dur-Symphonie“, Straußens „Heldenleben“, das Vorspiel zu „Naerodal“ von Otto Dorn; vor allem aber die „Parsifal“-Szenen von Wagner, die wieder lebhaft fesselten. Im Kurhaus hat der neuernannte junge Kapellmeister *Schuricht* sich als strebsamer und feuriger Dirigent bewährt; leider erkrankte er im Frühjahr und wurde teils durch den zweiten Kapellmeister *Irmer*, teils durch den als Gastdirigent berufenen *Carl Friedberg* vertreten. Letzterer besitzt bemerkenswerte Dirigentenbegabung. Von selteneren Werken hörten wir hier: „Lebenstanz“ von F. Delius, eine interessante, packende Tondichtung, „Seemorgen“ von Schillings, „Macbeth“ von Rich. Strauß, die „Korngold-Ouvertüre“, „Prolog“ von Gernsheim, „Prolog“ von M. Reger u. a. m. Der „Cäcilien-Verein“ unter *Kogel* brachte Georg Schumanns „Ruth“ und Werke von Bach und Haydn. Vornehme Kammermusik- und Solistenabende bot der „Verein der Künstler und Kunstfreunde“, der sogar trotz Nachtigallen und Blütenpracht noch für e i n e Woche im April f ü n f Konzerte des „Klingler-Quartetts“ mit lediglich Haydn-, Mozart- und Beethoven-Werken ankündigte! — Das städtische Kurorchester feierte durch ein Festkonzert sein 40jähriges Bestehen. 1873, als das Kurhaus in städtische Verwaltung überging, wurde auch das Kurorchester gegründet: bis dahin hatten Militärkapellen und zuletzt die Privatkapelle des bekannten Tanzkomponisten Keler Bela für Unterhaltungsmusik im Kurhaus gesorgt. Müller-Berghaus, L. Lüstner (dieser während 30 Jahre), Afferni sind als Dirigenten tätig gewesen. Zurzeit ist Schuricht der Dirigent. *O. D.*

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— Der Deutsche Bühnenverein hat in der Parsifal-Frage folgender Resolution des Stuttgarter Generalintendanten Baron zu Putlitz zugestimmt: „Der Deutsche Bühnenverein spricht die Erwartung aus, daß die deutschen Bühnenleiter den ‚Parsifal‘ von Richard Wagner nach der Freigabe n i c h t in das ständige Repertoire aufnehmen, sondern daß sie bemüht bleiben, den von Richard Wagner geforderten Charakter eines Bühnenweihfestspiels zu erhalten. Es wird darum weiter die Erwartung ausgesprochen, daß nur solche Bühnen, die über die unerläßlich notwendigen künstlerischen und technischen Hilfsmittel verfügen, den ‚Parsifal‘ zur Aufführung bringen.“ Außerdem wurde in einem Zusatz ausgesprochen, daß solche Städte, die eine würdige Ausgestaltung der „Parsifal“-Aufführung in ihren Stadttheatern wünschen, zu den Kosten

beitragen sollen, um eine allzugroße Belastung der Theaterdirektoren zu verhindern.

— Das Breslauer Stadttheater hat Monteverdis „Orfeo" (komponiert 1607), in Bearbeitung von Dr. Gockel, aufgeführt.

— Das Straßburger Stadttheater hat das moderne Oratorium „Die Liebesmesse" von *Hermann Zilcher* (München), Text von Will. Vesper, zur Uraufführung angenommen.

— Engelbert Humperdinck ist unter die Filmkomponisten gegangen. Er soll zu dem von Reinhardt inszenierten Film „Mirakel" die Musik schreiben. Es ist dies das erstemal, daß ein Musiker von Rang eigens für den Film komponiert.

— In der Scharka bei Prag ist ein 12 000 Zuschauer fassendes *Freilufttheater* mit Smetanas „Verkaufter Braut" eröffnet worden. Näheres darüber folgt in den nächsten Prager musikalischen Nachrichten. *St.*

— Eine russische Ballettgesellschaft wird in London am Drury-Lane-Theater u. a. vier neue Ballette zur Aufführung bringen: „Die Krönung des Frühlings" von Stravinsky, „Spielzeit" von Debussy, „Daphnis und Chloë" von Ravel und „Die Tragödie der Salome" von Florent Schmitt.

— Aus Paris wird uns geschrieben: Um die tiefe Wirkung, die Maeterlincks dreiaktiges Drama „Marie-Magdeleine" schon an und für sich auf den Zuschauer ausübt, noch zu erhöhen, hat Madame Georgette Leblanc-Maeterlinck beschlossen, jedem Akt ein Präludium vorauszuschicken! Sie wählte hierzu Bachs (wie wir erfahren zum erstenmal in Frankreich öffentlich gespielte) Passacaglia in c moll, die Arie der Suite in *D* und das Adagio aus dem Brandenburger-Konzert, die von dem Colonne-Orchester mit üblicher Meisterschaft interpretiert werden. *Lvn.*

— Die seit Jahren mit viel Spannung erwartete Oper *Gustave Charpentiers* „Julien" hat endlich in der Pariser Opéra comique ihre Erstaufführung erlebt und wurde recht beifällig aufgenommen. „Julien" ist in gewissem Sinne eine Fortsetzung der erfolgreichen „Louise", voll phantastischer Extravaganz, aber original, klar und natürlich bei allem Trachten nach einem zu gewagten Symbolismus. Es sind Bilder eines lyrischen Gedichtes, in dem die Feerie die Wirklichkeit beherrscht, in dem der Poet träumt vom Lande der Schönheit, des Ideals, in dem er seinen Traum den Leuten des Pariser Faubourgs erzählt. Mißverstanden, vom nagenden Zweifel an allem befallen, sucht er Rettung, Vergessenheit im entnervenden Rausch — echt Montmartresche Denkungsart! — es müsse ihn denn neue Jugend beseelen und ihm den frischen Enthusiasmus bringen, mit dem er seinerzeit nach dem Lande der Träume ausgezogen. In der Partitur leben viele Themen aus „Louise" wieder auf, die aber, wenn auch direkte Ausläufer der Massenetschen Schule, das Ohr erfreuen mitten in der Einöde der blütenlosen Auswüchse mancher „Modernen". *F. Laven.*

— Eine Oper, in der Leonardo da Vinci auf die Szene gebracht wird, hat an der Kaiserlichen Oper in Warschau die Uraufführung erlebt. Sie trägt den Titel „Medusa"; ihr Komponist ist der polnische Tonsetzer Ludomir *v. Pozycki.* Das Libretto behandelt eine Liebesszene aus dem Leben Leonardos und gipfelt in der Szene, in der der Künstler seine Mona Lisa malt. Die Oper soll in der nächsten Saison auch in Deutschland aufgeführt werden.

*

— Das „*Mozarteum*" in Salzburg veranstaltet am 2., 3., 4., 5. und 6. August d. J. in der Aula academica fünf Festkonzerte (drei Kammermusik-, ein Orchester- und ein Chor- und Orchesterkonzert). Dirigent ist Mozarteums-Direktor Paul Graener. Das Gesamtprogramm bringt Werke von W. A. Mozart, J. S. Bach, Jos. Haydn, L. van Beethoven, F. Schubert, R. Schumann und J. Brahms.

— Der im Hinblick auf die mitkonkurrierenden Arbeitervereine von *Friedrich Hegar* für den Frankfurter Sängerwettstreit wesentlich erleichterte Preischor erscheint nunmehr auf den Wunsch des Komponisten auch in der ursprünglichen viel strafferen Fassung, die Hegar selbst der erleichterten bei weitem vorzieht. An der Hand der beiden Partituren sind die nicht unerheblichen Abweichungen der beiden Textarten zu vergleichen.

— Aus Leipzig schreibt man uns: In der Thomaskirche hat der Rezitator *Bruno Pürschmann* Abschnitte aus der „Bergpredigt", dem „Buch Hiob" und den „Psalmen" gesprochen und *Paul Gerhardt* von der Zwickauer Marienkirche dazu eigene Orgelwerke und Chorkompositionen (von dem Thomaschor unter Leitung des Komponisten herrlich gesungen) aufgeführt. Gerhardt improvisierte zu den Psalmen auf der Orgel. Musik und Bibelrezitation standen in innigster Verkettung; eins knüpfte an das andere an, so daß ein fortlaufendes Ganzes von einheitlichem musikalischem Gepräge geboten wurde.

— In Düsseldorf hat die von Mitgliedern des Städtischen Orchesters neu begründete Bläservereinigung für Kammermusik in der Mozart-Gemeinde mit Mozarts Quintett Es dur für Pianoforte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn; Bachs Flötensonate C dur; Beethovens Oktett Es dur einen ebenso seltenen, wie schönen Genuß bereitet. Kunstfreunde aus den Nachbarstädten sicherten sich die Vereinigung alsbald für die nächste Saison. *—n.*

— Aus Frankenthal (Pfalz) wird uns geschrieben: „Der unter Leitung des Musikdirektors *Artur Berg* (Ludwigshafen) stehende Cäcilien-Verein Frankenthal brachte mit Frl. Schumacher (Karlsruhe), Herrn König (Ludwigshafen) als Solisten, und der sich überraschend bewährenden Wormser Infanteriekapelle das Deutsche Requiem von Brahms zu einer hochachtbaren, von ernstem künstlerischem Zusammenwirken aller Faktoren getragenen Aufführung. Zwei Bachsche Solokantaten vervollständigten das bemerkenswerte Programm des eindruckreichen Abends." *K. Ets.*

— Daß auch in kleineren Städten der Geburtstag Richard Wagners nicht unbeachtet geblieben ist, zeigt wieder ein Konzert in Treptow a. Rega, wo Musikdirektor *Thielscher* mit einem Orchester von 60 Musikern Bruchstücke aus Wagners Werken aufführte. Die Gedächtnisrede hielt Gymnasialrektor Prof. Dr. *v. Boltenstern.*

— In Mährisch-Ostrau hat im abgelaufenen Monat das Tonkünstlerorchester unter der Leitung *Nedbals* bei erdrückend gefülltem Saale des Deutschen Hauses ein mit enthusiastischem Beifall aufgenommenes Symphoniekonzert gegeben, in dem u. a. das „Siegfried-Idyll" von Richard Wagner und Liszts „Tasso" überwältigenden Eindruck hervorrief. — Der bekannte Violinvirtuose und Dirigent Prof. *Rund* brachte Nowaks hochmoderne und phantasievolle Tondichtung „Der Sturm auf dem Meere" mit zwei Militärkapellen und einem Gesangschor von 120 Teilnehmern zur glanzvollen Aufführung. — Im Stadttheater wurden zum ersten Male „Maifestspiele" mit nachhaltigem Erfolg zur Aufführung gebracht. Der berühmte Tenor Ritter Giuseppe Godono von der Mailänder Scala und der Bassist Theophilio Dentale vom Königl. Theater in Neapel und London feierten im „Barbier von Sevilla" Triumphe. *A. C.*

— Das „Quartetto Triestino", die Herren Jancovich, Viezzoli, Dudovich, Baraldi, gab in Triest im April fünf Konzerte, in denen von neueren Komponisten aufgeführt wurden: Schönberg: Sextett op. 4; Reger: Quartett in g moll op. 54; d'Indy: Quartett in *E* op. 45; Korngold: Sonata für Pianoforte op. 2 und Trio in *D* op. 1.

— Das Philharmonische Orchester in Warschau hat in der Philharmonie ein Benefizkonzert des Orchesters gegeben, das ohne Dirigenten vor sich ging. (Das Orchester steht sonst unter der Leitung des Herrn Alexander Birnbaum.) Das Programm umfaßte u. a. auch die Einleitung zu den „Meistersingern" und Tschaikowskys „Pathetische". Das Konzert verlief ohne irgendwelche Störungen. — Vielleicht empfiehlt sich dies Vorgehen auch in manchen anderen Fällen?



## KUNST UND KÜNSTLER

— *Vom Urheberrecht.* Die Tageszeitungen berichten: 40 Musikverlagsfirmen teilen in einem öffentlichen Rundschreiben mit, daß sie sich von der „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" der Genossenschaft deutscher Tonsetzer durch Rücktritt von ihren Verträgen losgesagt haben. Begründet wird dieser Schritt mit dem Beschluß der vorjährigen Hauptversammlung der Genossenschaft, durch den den Mitgliedern die Verpflichtung auferlegt wird, ihre Urheberrechte, soweit sie sich auf die Wiedergabe ihrer Werke auf mechanischen Musikinstrumenten beziehen, nur durch die Genossenschaft zu verwerten und weiter mit den durch die Hauptversammlung vom 30. März d. J. vorgeschlagenen Satzungsänderungen, durch die Vertragsverletzungen noch vermehrt würden. (Wir werden auf die Angelegenheit noch zu sprechen kommen. Red.)

— *Von den Konservatorien.* Das Königl. Konservatorium für Musik in *Stuttgart* versendet seinen 55. Jahresbericht (1911/12). Zu erwähnen sind die vier Klavierabende, die *Max v. Pauer*, der Direktor, den Schülern gewidmet hat. Im ganzen betrug die Schülerzahl 845. — *Gerald Maas* ist als Nachfolger von Johannes Hegar vom 1. September 1913 ab als Lehrer für Violoncellspiel an Dr. *Hochs* Konservatorium in *Frankfurt a. M.* berufen worden. — *Ferruccio Busoni* hat die Berufung als Direktor des berühmten alten Konservatoriums in *Bologna* angenommen. Mit dieser Stellung, die Busoni zunächst nur auf ein Versuchsjahr übernimmt, ist die Führung des gesamten Musikwesens der Stadt verbunden, so daß Busoni auch die Symphoniekonzerte und die Kammermusik zu leiten haben wird. Der Rat hat besondere Mittel zum Ausbau des Musiklebens bewilligt, so daß zu erwarten ist, Bologna werde zu einem Zentrum der vorläufig ziemlich zerrissenen Musikpflege in Italien werden.

— *Nachklänge zum Frankfurter Sängerwettstreit.* Eine eigenartige Meldung bringt die „Süddeutsche Sängerzeitung" aus Leipzig. Danach hätte sich der „Leipziger Männerchor" die Partitur des Hegarschen Sechswochenchores „1813" zu verschaffen gewußt und Stimmen dazu selbst autographisch vervielfältigt (unter Hinweglassung des Titels und des Komponisten), um das Werk schon seit Wochen frisch und fröhlich einzustudieren — trotz strengsten Verbotes des Verlages (Bote & Bock) und der kaiserlichen Kommission. Nachdem nunmehr die Staatsanwaltschaft die unberechtigte Vervielfältigung eingezogen hat, ist gegen Herrn Königl. Musikdirektor Wohlgemuth das Verfahren eingeleitet worden. — Wieder ein Beitrag, der die Folgen des „Wettstreitens" in den heutigen Formen zur Genüge kennzeichnet. Selbst vielfach verdiente Männer erliegen mitunter den Versuchungen. Hängt ja doch auch das Schicksal so vieler Chordirigenten von dem Erfolge beim Wettsingen ab, der sich, wie schon erwähnt, dafür nicht immer mit den wahren Leistungen zu decken braucht.

— *Denkmalpflege.* Das *Joachim*-Denkmal von *Adolf Hildebrand* (München) ist in der Berliner Musikhochschule enthüllt worden. (Bericht folgt.)

— *Freilichttheater.* Eine erschütternde Meldung kommt aus *Eisenach.* Nach den Zoppoter Erfahrungen „taucht ein Plan auf, dem schon in der Stille des Ostseebades aufgeführten ‚Tannhäuser' die gebührende (!) Bühne zu schaffen und ihn an der *Wartburg* aufzuführen! Ein ausführlicher Entwurf zu solcher Inszenierung von Dr. Hans Lebede (Berlin) ist zum 100. Geburtstag Wagners dem Großherzog Ernst Wilhelm von Sachsen-Weimar eingereicht worden. Das Neue daran ist, daß neben Angaben über die Darstellung der Hörselbergszenen inmitten der Thüringer Waldlandschaft einem Versuch der Aufführung des zweiten Aktes im Bankettsaal der Wartburg das Wort geredet wird (die Burg ist von der in Aussicht genommenen Spielstelle im Walde in wenigen Minuten zu erreichen). Es bleibt abzuwarten, wie sich die zuständigen Stellen zu dem Plan stellen werden." — So steht's im „Berliner Tagblatt" zu lesen. „Heilige Elisabeth, bitt für uns!"

— *Die Musik auf der San Francisco-Weltausstellung.* Aus *San Francisco* wird uns geschrieben: Die Eröffnung des Panamakanals, die den Anlaß zur Weltausstellung in San Francisco gibt, soll auch als Anlaß zur Komposition einer großen *Preisoper* dienen, die, ähnlich der Verdischen „Aïda" bei Gelegenheit der Eröffnung des Suezkanals, diesen hochwichtigen Fortschritt auf dem Handelsgebiete in musikalischer Form verewigen soll. Die Aufforderung, an der Konkurrenz teilzunehmen, geht an alle Tonsetzer der Welt. Dem Librettisten ist hier ein sehr dankbares Feld erschlossen. Die Entdeckung der Pazifischen Küste durch den Spanier Vasco Nunes de Balboa, die Ansiedlung in California durch die Spanier und die Gründung der als „Missionen" bekannten Ortschaften, ihre Kämpfe mit den Indianern und deren schließliche Vernichtung, die Urbarmachung dieses Sonnenlandes, die Entdeckung der Bai von San Francisco durch Portola, das Goldfieber um die Mitte des letzten Jahrhunderts bis zur Neuzeit, wo die Stadt San Francisco zur Metropole des Handels im Westen geworden ist; alles dies gibt der Phantasie reichen Spielraum. Ganz besonderes Interesse soll auch dem Chorgesange gewidmet werden. Die Gesangvereine der Welt sind eingeladen, an einem großen internationalen Wettkampfe teilzunehmen. In der Festhalle, die 3000 Sitzplätze hat, werden diese Gesangstourniere veranstaltet werden. Die „National Eisteddfod" von Wales kollektiert 50 000 Doll., um diese Summe als Preise unter die Gewinner zu verteilen. Natürlich werden die Preise insgesamt eine Höhe erreichen, die in den Rahmen des gigantischen Unternehmens passen werden. — Ein großes städtisches *Opernhaus,* das bis zur Ausstellungszeit fertiggestellt sein wird, soll der Schauplatz glänzender Aufführungen werden. Man steht mit den bedeutendsten Operngesellschaften der Welt in Verbindung, um sie für eine Spielzeit zu verpflichten.

— *Ferienkurs.* Wie alljährlich, findet auch in diesem Jahre ein Ferienkurs für Klavierspieler in Wernigerode a. Harz unter Leitung von *A. Zachariae* statt. (Näheres siehe die Anzeige in diesem Hefte.)

* * *

## Personalnachrichten.

— Generalintendant *Graf v. Hülsen* in *Berlin* wird nach Beendigung dieser Saison einen längeren Urlaub antreten. Graf v. Hülsen hatte den Wunsch, ein Jahr lang beurlaubt zu werden, doch wird ihm ein so langer Urlaub im Hinblick auf die Tätigkeit in der nächsten Saison nicht bewilligt werden können. So schreiben Berliner Zeitungen und fügen dem bei: An diesen Wunsch ist nun von einigen Leuten bereits die Kombination geknüpft worden, daß der Berliner Generalintendant nicht mehr auf seinen Posten zurückkehren werde. Wie wir versichern können, entbehren diese Gerüchte (vorläufig wenigstens) jeder Begründung. — So ist's gewöhnlich anfangs zu lesen.

— *Hermann Suter* in *Basel* ist zum Ehrendoktor ernannt worden.

— Prof. *Wilh. Weber* in Augsburg hat von der französischen Regierung die goldenen Palmen des officier de l'Instruction publique erhalten.

— Aus *Karlsruhe* wird uns geschrieben: „Die Frage wegen der Nachfolgerschaft Reichweins beschäftigt gegenwärtig lebhaft die Gemüter. *Fritz Cortelezis* aus Berlin hat hier den Tristan dirigiert und gut gefallen. Aber die gesamte Kritik steht einmütig auf dem Standpunkt, daß dieses einmalige Gastdirigieren keineswegs die Grundlage für ein Engagement abgeben kann. Ueberhaupt geht die allgemeine Meinung dahin, daß es sich nicht bloß darum handelt, die durch die Berufung Reichweins nach Wien frei werdende Stelle des ersten Hofkapellmeisters wieder mit einem neuen Kapellmeister zu besetzen, sondern daß es unbedingt nötig ist, diese Stelle einer markanten Künstlerpersönlichkeit zu übertragen, von der man sicher weiß, daß sie das träge dahinrinnende Musikleben Karlsruhes in Fluß bringt. Mit einem Nurmusiker, und wäre er noch so tüchtig in seinem Fache, der pflichtgemäß sein Amt nach den Anordnungen seiner vorgesetzten Behörde verwaltet, ist Karlsruhes Oper nicht gedient. Sie bedarf als Leiter eines Mannes von geistiger Ueberlegenheit, schöpferischer Kraft und starkem Willen, der sich in der Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten nicht beschränken läßt. Nur ein solcher Mann und Künstler, der nach allen Seiten hin seine Autorität zu wahren weiß, wird Karlsruhes Oper wieder zu ihrer früheren Höhe emporführen." — Soweit unser F.-Sch.-Korrespondent. Nach einer späteren Meldung der „Münchn. Neuest. Nachr." ist Cortelezis als erster Hofkapellmeister an das Karlsruher Hoftheater verpflichtet worden. — Die „Frkf. Ztg." war für *Pfitzner* als Operndirektor in Karlsruhe eingetreten.

— Als neuer Oberregisseur der Metropolitan-Oper in New-York ist Dr. *Franz Ludwig Hörth,* der leitende Opernregisseur des *Freiburger* Stadttheaters, berufen worden. Er wird in New York außer den deutschen Werken auch solche in italienischer und französischer Sprache inszenieren.

— Nach dem aus Gesundheitsrücksichten erfolgten plötzlichen Ausscheiden des bisherigen ersten Kapellmeisters Hoff hat Hofkapellmeister *Fichtner,* der lange Jahre als zweiter Kapellmeister am Koburger Hoftheater tätig war, die Leitung der *Erfurter* Oper übernommen.

— Musikdirektor *Max Kretschmar* in Aschersleben hat nach siebenjähriger, äußerst erfolgreicher Tätigkeit sein Dirigentenamt im Oratorienverein niedergelegt.

— Aus *Dresden* wird uns mitgeteilt: *Paul Trede* vollzieht während des nächsten Jahres als Schüler von Giacomo Minkowski, der im Herbst dieses Jahres in Gemeinschaft mit Ernst von Schuch in Dresden eine „Meisterschule für Gesang" eröffnen wird, seine Ausbildung für das Tenorfach. Sein Nachfolger als Spielbariton der Dresdner Hofoper ist Dr. Waldemar Staegemann.

— Aus Düsseldorf wird uns geschrieben: Der Gesangspädagoge Kammersänger *E. Rob. Weiß* hat sein 25jähriges Künstlerjubiläum gefeiert. Er ist als Sänger und Lehrer ein Vertreter des Bel canto.

— In *Mannheim* ist der Hofpianist *Karl Schulz-Schwerin* am 31. Mai nach langem Leiden gestorben. Diese Nachricht wird wohl von vielen Musikern, Freunden und Bekannten mit Schmerz empfunden werden. Wer kannte ihn nicht, diesen Mann mit seiner hohen Gestalt, mit seinen guten Augen, die noch leuchteten wie jugendliche. In seinen Kompositionen spiegelt sich das Auge wider. Jugendfrische steckt darin. Auf dem Gebiete der Orchestermusik hat er sich besonders hervorgetan. Seine Ouvertüren „Triomphale Tasso", „Braut von Messina" sind wohl von jedem Konzertorchester schon gespielt worden, und werden wohl auch Repertoirestücke der Orchester bleiben. Ferner schrieb er viele Klavierstücke, Männerchöre und kirchliche Gesangswerke. (Seine Symphonie d moll ist noch Manuskript.) Alle seine Werke sind formvollendet und effektvoll gehalten; und in der Instrumentation scheint ihm Berlioz und Liszt ein Vorbild gewesen zu sein, zumal letzterer zu ihm in freundschaftlichen Verhältnis stand. Schulz-Schwerin ist geboren am 3. Januar 1843 zu Schwerin. Er studierte unter Bülow, Stern und Weizmann und konzertierte als Pianist, lebte mehrere Jahre als Klavierlehrer am Konservatorium zu Stettin, sodann als Musikdirigent zu Stargard und ließ sich 1885 in Berlin nieder, wo er als Lehrer am Sternschen Konservatorium wirkte. 1901 siedelte er nach Mannheim über und leitete den Cäcilien-Verein in Frankenthal. In den letzten Jahren lebte er zurückgezogen und widmete sich nur noch der Komposition, die ihm wohl noch auf der Welt das liebste war. Mit ihm ist ein guter Mensch und hochgebildeter Musiker zu Grabe gegangen. Er ruhe im Frieden. *Max Hohberg.*

— Der Klaviervirtuose *Steudner-Welsing,* bekannt durch seine „Beethoven-Abende", ist am 14. Mai nach schwerem Leiden in *Wien* gestorben. Steudner-Welsing war durch 17 Jahre Direktor des Konservatoriums in Liverpool und als Lehrer sowie als ausübender Künstler sehr geschätzt. *T.*

## Klaviermusik.

**Studienalbum**, herausgegeben von Prof. Dr. *O. Klauwell*, 4 Hefte à 1 M., in 1 Band zusammen 3 M. Verlag *P. J. Tonger, Köln.* (l.)—m. Diese trefflich ausgewählte, alle typischen Formen der Klavierkomposition: Sonatinen, Präludien, Etüden, Tanzstücke, Märsche, Liederfantasien usw. umfassende Folge von instruktiven und meist auch gefälligen Stücken schließt sich an die Klavierschulen an, die den Schüler bis zur unteren Mittelstufe führen, also beispielsweise besonders gut an die im gleichen Verlage erschienenen, für den Unterricht von Kindern und Dilettanten hervorragend geeignete „Neue Elementarklavierschule op. 222 von Wohlfahrt. 3 M. 32. Aufl. Diese führt den Schüler auf einem wahren Blumenpfad voll unterhaltender, aber doch sorgfältig gesetzter Stücklein zum Parnaß. Die Dornen der technischen Uebung sind nur selten eingestreut. Werden neben dieser Schule noch die nötigsten Fingerübungen und als Vortragsstücke die bequem liegenden „Volkslieder“, Heft 1 und 2 à 1 M., von Nürnberg und später die bekannten leichtesten Sonatinen (Ausgabe Bungart & Kipper, sämtliche bei Tonger à 1 M.) durchgemacht, so hat der Lernende ziemlich mühelos die Stufe erreicht, da er den vorliegenden vielseitigen und reichhaltigen Uebungsstoff des „Studienalbums“ in Angriff nehmen kann. Außer den bekannten Sonatinen von Beethoven, Clementi, Dussek, Hummel und Kuhlau, den Rondos von Czerny, Dussek, Hünten, Moscheles und Mozart sind hier auch die hübschen Etüden von Bertini und die erst neuerdings frei gewordenen von Behrens, Lemoine und Burgmüller, ferner Stücke von Haberbier, Heller, Heuser, Jensen, Juon, Kullak, Raff und Volkmann aufgenommen. Im Anhang finden sich gar einige Armeemärsche. Druck, Ausstattung und Befingerung sind vorbildlich. Die Verzierungen hätten hier und da in Anmerkungen beigefügt werden dürfen. Ueber die Reihenfolge und über den Wert einzelner, mehr für schwächere Schüler passender Stücke von Burgmüller, E. D. Wagner, Mühling, Lichner und Behr kann man anderer Meinung sein als der Herausgeber, über den Wert der ganzen Sammlung aber kann nur e i n e Stimme des Lobes herrschen.

**Söchting**, op. 133: *„Für die kleine Welt“*, 2 Hefte à 10 Stück. Verlag *Schuberth & Co.* Das sind zwei- bis dreistimmige, öfters Imitation und das Ueberschlagen der Hände anwendende, äußerst mannigfaltige und gemütvolle Kinderstückchen für den ersten Unterricht, dem Verständnis der Kleinen gut zugänglich und befingert. Heft I ist ganz leicht, Heft II ist l.—(m.) und hat noch einnehmendere Einfälle als das erste. Es ist ja überhaupt schwer, für diese Stufe Genußreiches zu bieten, Söchting aber versteht das in hohem Grade.

**Derselbe:** op. 135: *„Goldene Jugendzeit“*, 2 Hefte à 1 M. netto. Verlag *Kahnt.* l.—m., mit einem hübschen Richter-Bildchen auf dem Umschlag. Lauter gefällige, flüssige, vielerlei Spielarten verwendende, darum bildende und eine leichte Hand erzielenden Stücke. Am frischesten klingen No. 4 „Tanz unter der Linde“, No. 5 „Fröhlicher Wanderer“, No. 6 „Auf grüner Alm“ (leider etwas unfein), No. 7 „Bei den Hirten“.

**„Der kleine Pianist“**, neue Sammlung beliebter Kompositionen in erleichterter Bearbeitung, Band IV und V à 1.50 M. Verlag *Fürstner, Berlin.* (l.)—m. Diese billige Sammlung moderner Stücke dient zwar vorwiegend der Unterhaltung und die Erleichterungen wertvoller Originalwerke für Klavier wecken beim Durchspielen immer ein Gefühl des Bedauerns, aber unsere Jugend und die Anfänger wollen Unterhaltendes und Flottes und da ist es besser, wir füttern sie mit solchen gehaltvollen Stücken als mit Operetten- und Salonschund. Reizende, wohlklingende Stücke und Tänze aus dem „Rosenkavalier“ von Richard Strauß und melodische und leicht ausführbare Partien aus Wagners Opern machen die angezeigten, je 6 längere Nummern enthaltenden Hefte ganz besonders begehrenswert. Der gute Satz und die Befingerung und Pedalisierung von P. Heller machen sie überdies zu einem brauchbaren Lehrmittel. Doch kommen größere Spannungen nicht selten vor.

**P. Ertel**, op. 36: *„Zehn leichte Klavierstücke* (mit Berücksichtigung der modernen Harmonik)“. Verlag *Zimmermann*, à 60 Pf., komplett 3 M. netto. (l.)—m. Der angesehene Berliner Symphoniker bietet hiermit Spielern, die noch nicht so weit vorgeschritten sind, interessante, eigenwillige, oft fürs Ohr noch hart klingende, aber ungewöhnliche und kraftvolle moderne Stimmungsbilder. Für die Jugend sind sie jedenfalls schwer verständlich, haben auch keinen Fingersatz. Aber Erwachsene werden sich mit der Zeit mit den mehr originellen, als genußreichen Tonsätzen vertraut machen.

**Géza Horwath**, op. 135: *„Ungarischer Liederkranz“*, bis jetzt 2 Hefte à 1.60 M. netto. l.—m. Verlag *Klökner.* Der Autor hat zweierlei Gewänder, einen mitteleuropäisch-kosmopolitischen Salonanzug und einen heimatkunstmäßigen, ungarisch-ritterlichen Rock. Hier zeigt er sich in dem letzteren. Er präsentiert den jungen Magyaren eine bunte und unterhaltsame Folge von bald innigen, stolzen, ausgelassen scherzenden, bald melancholischen Volksliedern in leicht gesetzter, gut befingerter und phrasierter Ausgabe. Wir finden neben einigen bekannten, schon von Franz Liszt aufgezeichneten und in der Welt verbreiteten nationalen Motiven manche unbekannte, originelle ungarische Volkslieder, für die der Rhythmus , die blitzschnellen, die Teile verbindenden Kadenzen und die bekannten eigenartigen Schlüsse bezeichnend sind. — Zählen muß man dabei und Schneid entwickeln. Unsere kleinen Spieler sollen nur hier und da solch einen fremdartigen, rhythmisch packenden Tanz vornehmen.

**Fr. Mayer:** *Zwei kleine Stücke für Klavier.* 1. „Elfentänzchen“, 2. „Valse noble“. Verlag *Hansen*, 1 M. m. Zwei feingeartete, graziöse, eine leichte und geschickte Hand verlangende Tänze. Das zweite Stück verrät den Wiener.

**Jugendalbum** *moderner Meister.* Verlag *Schott*, 3 M. m. Dieses inhaltsreiche, gediegene, pädagogisch wertvolle und der Unterhaltung gleichermaßen dienende, auf einen vornehmen Ton gestimmte Sammelwerk enthält ein schlichtes „Wiegenlied“ von H. Wolf, einen sprudelnden, brillanten „Haschemann“ von Schytte, ein weiches, gesangvolles „Idyll“ von Ph. Scharwenka, einen unbedeutenden „Wandersmann“ im ¾-Takt (!) von Wilm, ein eigenartiges „Albumblatt“ von X. Scharwenka, von Pauer ein munteres „Spieldosenstückchen“, von Woyrsch eine niedliche „Musette“, von Kahn ein schumannisch inniges Charakterstück „Stille Feier“, einen ganz flotten und volkstümlich-frischen Beitrag von Reger, ein inniges, wohlklingendes „Lied ohne Worte“ von Moszkowski, ein munteres Jagdstück von R. Gabriel mit seltsamem Anfang (Druckfehler? d ♮?), eine elegante „Valse-Caprice“ von Meyer-Olbersleben, eine einfache Skizze von H. Hermann, einen salonmäßigen „Elfenreigen“ in Walzerform von Behn und endlich ein schwieriges, als chromatische Studie wertvolles „Perpetuum mobile“ von Humperdinck. Die fürs Haus und für den Unterricht bestimmte Sammlung ist sehr preiswert und empfiehlt sich selbst durch die Menge der anerkannten Komponistennamen.

**Th. Kullak**, op. 62 und 81: *„Kinderleben“*, 24 Stücke, revidiert von *Röse.* Verlag *Bisping, Münster i. W.*, 1 M. l.—m. Diese lebensvollen, reizenden, zugleich unterhaltenden und geschmackbildenden, wie instruktiven Miniaturbilder mit ihrem trefflichen, an Figuren und Spielarten reichen, leichtbeschwingten Satz sind längst im Unterrichtsplan der guten Musiklehrer eingebürgert und bedürfen keiner weiteren Anpreisung, als der Mitteilung, daß sie jetzt frei geworden und von dem Musikpädagogen Rose pünktlich befingert für 1 M. zu haben sind.

*C. Knayer.*

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 18 bringt aus Anlaß des schwedischen Musikfestes in Stuttgart ein unseren heutigen leitenden Aufsatz ergänzendes Stück „In der Wildnis“ von *Peterson-Berger.* Das Stück, ursprünglich für Orchester, kommt auch in der Klavierbearbeitung zur Wirkung, wenn auch die Farben des Orchesters fehlen. Ueber den Komponisten und seine Zeitgenossen berichtet der erwähnte Artikel Näheres. — An zweiter Stelle steht ein Originalklavierstück „Lyrische Episode“ von *Karl Schulz-Schwerin*, der leider, wie unter den Personalnotizen in diesem Hefte mitgeteilt, in Mannheim gestorben ist. Der feinbegabte Komponist gehörte der Mendelssohn-Schumannschen Richtung an, als welcher er als einer der wenig Ueberlebenden noch in unsere Zeit hineinragte.

## Batka, Allgem. Geschichte der Musik.

**Zu unserem lebhaftesten Bedauern müssen wir unseren Lesern mitteilen, daß der Gesundheitszustand Herrn Dr. Batkas wider Erwarten sich bisher nicht in der Weise gebessert hat, daß er in der Lage wäre, zurzeit an der Musikgeschichte weiter zu arbeiten. Wir müssen deshalb abermals um gütige Nachsicht und Geduld bitten.**

**Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung“.**

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 7. Juni, Ausgabe dieses Heftes am 19. Juni, des nächsten Heftes am 8. Juli.**

# Briefkasten

**Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.**

**Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.**

**Leipzig.** Daß Robert Teichmüller seinen 50. Geburtstag gefeiert hat, freut uns persönlich. Aber wir können unmöglich alle 50. Wiegenfeste registrieren. Früher war es der 70. Geburtstag, dessen allgemein gedacht wurde. Dann wurde es der 60. Und nun gar der 50.?

**E. B.** Sie wollen Bücher für die Theorie der Musik vom Anfang bis zur höchsten Ausbildung? Nun, wollen wir beim Anfang anfangen. Alle Theoriebücher, d. h. wohl zunächst die Lehrbücher für die Harmonielehre, geben das ganze Pensum, soweit es nach Regeln erlernbar ist. Louis-Thuille, Grundriß der Harmonielehre (Schülerausgabe); dann Richter, Jadassohn, oder speziell für Selbststudium Kügeles Harmonielehre. Weiter kommen dann in Betracht: die Lehre vom Kontrapunkt, von der Melodiebildung, Rhythmus, die Formenlehre, also alles das, was man im weiteren Sinne unter der „Kompositionslehre" versteht. Sie sehen, es ist ein weites Gebiet, die Theorie der Musik, und wir raten Ihnen dringend, den Unterricht eines tüchtigen Lehrers heranzuziehen, wenn etwas Gescheites werden soll. Die Sache ist nämlich nicht so ganz einfach.

**Bach-Gelsenkirchen.** Wir möchten wiederholt darauf hinweisen, daß es unbillig ist, wenn Abonnenten gleich ein ganzes Dutzend Fragen beantwortet haben wollen. Sie fragen uns um nicht weniger als um 32 (!) Metronombezeichnungen? Wir bedauern, Ihnen in diesem Falle nicht dienen zu können, raten aber auch Ihnen, sich an die direkte Quelle, an Ihren Musikalienhändler zu wenden; dort können Sie die Musikstücke und ihre Tempobezeichnungen bequem nachschlagen.

**Taktstrichergänzung.** Von den eingelaufenen Arbeiten auf die Aufforderung in Heft 11 ist nur eine richtige Lösung im Sinne des Verfassers Martin Frey in Halle a. S. eingelaufen, und zwar von Seminarmusiklehrer E. C. in Pyritz. Alle anderen sind nur teilweise als richtig zu bezeichnen. Herr Frey wird auf die Frage noch zu sprechen kommen.

**R. R.** Außer den schon angeführten 3 Duos concertant von Ferling gibt es noch: 12 Duos für 2 Oboen von Sellner, E. Thurner, op. 40: Duo für 2 Oboen nach einer Sonate von Mozart im Verlag von C. F. Schmidt in Heilbronn. Die Literatur für Oboe ist beschränkt. — 2. Ist uns nicht bekannt, wird es auch kaum geben.

# Kompositionen

**Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.**

(Redaktionsschluß am 5. Juni.)

**K. B., Reindlm.** Ihre drei Klavierstücke verbinden mit melodischer Anmut ein klares Gefüge und unterhalten darum angenehm.

**R. U., W.** Der zweite Teil Ihres Chorsatzes sollte wieder zurück nach D dur führen; es geht nicht an, ihn in der Dominant-Tonart schließen zu lassen. Die Führung der Baßstimme ist matt. Im übrigen ist die Stimmung erfaßt.

**A. M., R.** Die Geheimnisse Ihrer melodramatischen Arbeiten konnten wir nicht ergründen. Es fehlt uns der Schlüssel zum Verständnis Ihrer eigentümlichen Kompositionsmanieren.

**A. H—ehs, Bln.** Die fließenden Klänge Ihres Liebesidylls sind ohne sonderliche Tiefe. Als guter, musikfreudiger Dilettant sollten Sie den Weg zu künstlerischer Betätigung, zumal in B., unschwer finden.

**Wie der Mond.** Von einer musikalischen Bedeutung kann bei diesem Lied nicht die Rede sein. Es gibt Leute genug, selbst in gebildeten Kreisen, die sich an faden, lockeren, seichten Produkten erbauen, ja begeistern können. Nie und nimmer sollte sich eine Weise wie diese in der Kirche einbürgern dürfen.

**Komm mit.** Solche Uebungen werden, auch wenn sie noch so harmlos sind und den Textworten mehr oder weniger entsprechen, stets von Nutzen sein.

**M. P.** Die Vertonung Ihres Freundes erweckt Bedauern; denn sie ist wegen ihrer groben akkordischen und deklamatorischen Verstöße nichts weniger als druckreif.

**Pr—ß, Cblz.** Sie müssen sich auch im Studium der Tonsatzlehre unbedingt einer tüchtigen Lehrkraft anvertrauen. Wenn das noch nicht möglich ist, so sollten Sie als Autodidakt vorerst aufs Komponieren verzichten und sich nur der Harmonie- und Formenlehre widmen. Dies der Eindruck von Ihren Skizzen.

**W. V., G.** Eine sehr achtenswerte kontrapunktische Leistung. Für den polyphonen Stil scheinen Sie besonders veranlagt zu sein, und man gewinnt aus Präludium und Fuge — letztere hat ein sehr hübsches Thema — den Eindruck, daß Sie bei planmäßigem Studium der Kontrapunktik sich zu einem tüchtigen Meister entwickeln würden. Nur müßten Sie einen Meister zum Bildner haben.

**E. H., F-burg.** Sehr gefällige Walzer, die wohl instrumentiert werden könnten. Eine bessernde Hand müßte zuvor aber da und dort nachhelfen.

* * *

**Karl Goldmark,** *Georginen*, sechs Klavierstücke, op. 52. Verlag *Universal-Edition A.-G., Wien-Leipzig.* — Georginen nennt Goldmark diesen neuen Zyklus von sechs Klavierstücken, die gleich den Blumen, deren Namen sie tragen, erst entstanden sind, als schon der Spätsommer zur Neige ging. Diese Stücke mögen in einer Stunde stillen, beschaulichen Glückes geschrieben sein. Unverkennbar leuchtet aus ihnen das gütige Auge des Meisters, der längst festen Fußes die Straße beschritt, die zum Ruhme führt. Voll froher Zuversicht stürmt ein kräftiges Baßmotiv ins Leben. Goldmark kennt dieses Leben, das droht und lacht, versagt und gewährt: ihn hat es nicht unterkriegt. Und dann führt er uns an den Fuß des Traunsteins, und wir hören das heimliche Flüstern des Sees, den das bleiche Licht des Mondes aus dem Schlafe geküßt. Die letzte Tondichtung rührt an Dinge des Herzens, die unergründlich sind.



Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1913 Heft 19

Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:


# Vom 48. Tonkünstler-Feste des Allgem. Deutschen Musikvereins.

AUF der Hauptversammlung des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins*, die in der Aula der Jenaer Universität abgehalten wurde, wählten die Mitglieder den alten Vorstand wieder, so daß also wie bisher die Geschäfte führen: Dr. *Max v. Schillings* als erster, Dr. *Friedrich Rösch* als zweiter Vorsitzender, *Wilhelm Klatte* als Schriftführer, Senator *Rassow* als Schatzmeister, *Siegmund von Hausegger*, Prof. Dr. *Arthur Seidl* und Prof. D. Dr. *Philipp Wolfrum* als Beisitzer. Auch der Musikausschuß, der unter den eingesandten Kompositionen die Wahl für die Aufführungen der Tonkünstlerfeste zu treffen hat, wurde aufs neue in seinem bisherigen Bestande bestätigt.

Diese trockene Geschäftstatsache sei vorangestellt, weil sie als Symbol des ganzen Tonkünstlerfestes, das vom 3. bis 7. Juni in Jena gefeiert worden ist, gelten kann: es bleibt alles beim alten. Und in der Tat ist schwer zu sagen, was man unter den herrschenden Umständen besseres hätte tun können, als die Männer wiederzuernennen, die in den letzten Jahren dem Vereine vorgestanden haben. Solange man nicht, um einem befürchteten Stillstande vorzubeugen, in die Satzungen einen Paragraphen aufnimmt, der die Amtsdauer eines Vorstandes ohne Möglichkeit der unmittelbaren Wiederwahl auf eine bestimmte Anzahl von Jahren begrenzt, wird man schon aus Gründen des Vertrauens das keineswegs leichte Ehrenamt denen lassen, die Zeit und Mühe zu seiner Verwaltung geopfert haben. Es ist nicht zu leugnen, daß eine kleine Gruppe, die eine schärfere Betonung des Programmes, daß nämlich der A. D. M.-V. der Tonkunst im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung dienen solle, wünschte, der Vorstandschaft gern eine andre Besetzung gegeben hätte, die zum Teil allerdings nur eine Verschiebung unter den jetzigen Inhabern der verschiedenen Aemter bedeutet haben würde. Indessen, ob damit schon das erreicht worden wäre, was man erstrebte? Der Verein hat an seiner Spitze Männer, von denen jeder einzelne Ruf und Namen hat, und das mit Recht und Fug; diese Tatsache fällt bei ihrer Wahl schwer ins Gewicht. Wenn man an ihrer Amtsführung zu tadeln findet, so soll man es ihnen offen sagen; dazu besteht die Hauptversammlung der Mitglieder, und diese Einrichtung soll man benützen, selbst auf die Gefahr hin, bei diesem oder jenem Herrn des Vorstandes ein nervöses Stirnrunzeln zu bemerken, wenn man ein nach seiner Meinung unberechtigtes Monitum vorbringt. Mir selbst erging es diesmal so, als ich im Auftrage mehrerer Mitglieder die Anfrage stellte, nach welchen Leitsätzen die Wahl der Konzertprogramme erfolgt sei, alldieweil wir etliche Kompositionen darin zu bemerken glaubten, die sich in jenes vorhin erwähnte Fortschrittsprogramm des Vereines nicht schicken wollten; auch vermeinten wir, unbeschadet des jeweiligen Standpunktes dem einzelnen Werke gegenüber, daß der Musikverein an Erscheinungen wie Schönberg, Schreker, Korngold, Busoni u. a. nicht vorübergehen dürfe, sondern sie einmal zur Diskussion stellen müsse. Daß diese Anfrage nicht sogleich ein Mißtrauensvotum gegen den Musikausschuß bilden konnte, verstand sich bei den vortrefflichen Männern, die in ihm unterm Vorsitze des als Charakter ebenso untadeligen, wie als fortschrittlicher Musiker aufrechten Hausegger tagen, von selbst. Wenn wir sie erhoben, so geschah es aus dem Verantwortungsgefühle heraus, das wir auch als misera plebs der Mitglieder gegenüber dem Gedeihen des A. D. M.-V. haben und das uns zu verhüten treibt, daß sich der Verein außerhalb der Entwicklung der Musik stelle. Ich selbst glaube nach meiner ganzen gewiß nicht ängstlichen musikalischen Disposition, daß z. B. die neueste Phase der Schönbergischen Musiziererei, wie sie sich in den Liedern des Pierrot Lunaire kundgibt, ein Irrtum ist, ja, ich für meine Person kann sie gar nicht ernst nehmen und erblicke darin nur die musikalische Parallele zum sogenannten Futurismus in der Malerei. Das darf uns aber nicht davon abhalten, sie einmal auf Herz und Nieren zu prüfen, ob sie ein echtes oder ein falsches Problem biete. Der Obmann des Musikausschusses berief sich in der Beantwortung der Anfrage auf die Satzung, die für die Wahl der Kompositionen die Richtlinien gebe. Im übrigen ward uns aus hoher Meisterwolk' die Belehrung zuteil, daß von den vier Genannten drei gar nicht zum A. D. M.-V. gehören und daher keinen Anspruch auf die Förderung durch den Verein haben. Gewiß, dieser Standpunkt ist berechtigt; denn wer die Segnungen einer Einrichtung wie des A. D. M.-V. genießen will, soll auch zu den Verpflichtungen beitragen. Aber ganz abgesehen davon, daß sich die Satzung wegen der Aufführung von Werken nicht engherzig auf die Erzeugnisse von Mitgliedern festlegt, kann es auch Dinge geben, die ein — berechtigtes oder unberechtigtes — öffentliches Interesse erregen. Daß dieses Interesse vorhanden ist, bewies nach dem Schlusse der Hauptversammlung die stattliche Corona, die sich um Schillings bildete, als er aus dem Stegreif einen kleinen Vortrag über Schönberg hielt. Man kann es begreifen, wenn dem Musikausschusse seine musikalische Anschauung

verbietet, Kompositionen von solch problematischem Charakter unter seine Fittiche zu nehmen; denn in der Tat übernimmt er eine gewisse Verantwortung für das, was aufgeführt wird. Aber vielleicht kann man einen Ausweg finden, der den Ausschuß salviert und doch die Aufführung solcher Stücke erlaubt, indem man ein Konzert direkt als Diskussions-Programm bezeichnete.

Vielleicht würde man gar nicht auf den Gedanken der Diskussions-Programme geraten, wenn nicht die Ausbeute an wertvollem oder doch interessantem Gute bei den Konzerten der Tonkünstlerfeste im Verhältnis zur erdrückenden Menge der aufgeführten Kompositionen recht gering wäre. Der Musikausschuß kann wahrhaftig nichts dafür, daß die schöpferische Kraft sich nicht so vielfältig und reich äußert, wie man es wünschen möchte. Die meisten der Komponisten, die aus dem Durchschnitt herausragen, sind heute anerkannt; ihre Werke kommen also nur als willkommene — für uns, nicht für die Masse der Zurückgewiesenen willkommene — Belebung der Programme in Frage. Seit den bekannten Angriffen, die er sich vor einigen Jahren gefallen lassen mußte, ist der Vorstand, wie es scheint, peinlich darauf bedacht gewesen, Kompositionen seiner Mitglieder fernzuhalten. Es heißt, daß von Jena selbst aus lebhaft dafür geworben worden sei, Hauseggers Natur-Symphonie zu bringen; sie wurde, weil sie einen außerordentlich schwierigen Chorsatz enthält und weil der Jenaer Chor schon mit andern Aufgaben mehr als genug bemüht wurde, nicht zugelassen. Nun ist es aber wohl außer aller Frage, daß Hauseggers Symphonie für die Allgemeinheit weit mehr die Merkmale eines Werkes „von Bedeutung“ (wie es die Satzung vorschreibt) trägt, als Weismanns 90. Psalm oder Wolfurts Siegeslied, daß also ihre Aufführung vom unparteiischen Standpunkte aus wichtiger gewesen wäre, als jene gewiß fleißigen und von ihren Autoren gutes Zeugnis gebenden Chorwerke. Weismann ist zudem oft genug im A. D. M.-V. erschienen, so daß es kaum als Vernachlässigung oder Zurücksetzung hätte gedeutet werden dürfen, wenn man seinen Psalm zurückgewiesen hätte; Hausegger als musikalischer Autor ist hingegen noch nicht zu jener Würdigung gelangt, wie es seiner Bedeutung entspräche. Vor lauter Besorgnis, parteiisch oder im Cliquenwesen befangen zu erscheinen, wird man also wirklich parteiisch, nur nach der entgegengesetzten Seite hin. Zu dieser „Parteilichkeit“ im edelsten Sinne gehört es auch, wenn der Musikausschuß bestrebt ist, so viele wirkliche oder scheinbare Talente zu Worte kommen zu lassen, als es innerhalb der knappen Zeit nur geht. Allgemach hat man sich davon überzeugt, daß es unvergleichlich wertvoll ist, vom A. D. M.-V. aufgeführt zu werden. Die Tonkünstlerfeste sind zur großen Messe, die freilich nicht immer, wie sie es sollte, eine Messe des Lebens geheißen werden kann, geworden, wo Verleger und Kapellmeister nach verleg- und aufführbaren Werken ausschauen und wo mehr als sonst die Möglichkeit besteht, in allen Zeitungen und Zeitschriften kritisch behandelt zu werden; „das wußten die Riesen (und Zwerge) wohl“ und sinnen und trachten darauf, in die Programme aufgenommen zu werden. Eine unübersehbare Menge von Kompositionen werden darum eingereicht. Ist es da zu verwundern, wenn der Vorstand in seiner guten Absicht, das Talent zu fördern, manchmal zu weitherzig wird und viel zuläßt, was nur relativ, als Bestes innerhalb der jeweils eingereichten Arbeiten, nicht aber absolut aufführungswert erscheint? Einviertelhundert Werke, worunter sich freilich Liszts 137. Psalm und Wagners Kaisermarsch als außer dem Wettbewerbe stehend befanden, haben die Besucher in zwei Orchesterkonzerten, zwei Kammerkonzerten und einem Kirchenkonzerte über sich hinfluten lassen müssen; hierzu kamen noch zwei dramatische Aufführungen im Weimarer Hoftheater. Von diesen fünfundzwanzig Werken hätte man sechs weglassen können und wäre immer noch weitherzig genug geblieben; diese sechs waren das Chorwerk „Hyperion“ von *Richard Wetz*, *Johanna Senfters* Sonate für Klavier und Violoncello, *Wilhelm Bergers* hinterlassenes Klavierquartett in c moll, *Kreitens* Sonate für Klavier und Violine, *Karl Hasses* vier Choral-Vorspiele und *Stavenhagens* Klavierkonzert in a moll — teils sind sie musikalisch zu unbedeutend (Kreitens dilettantische Sonate erschien geradezu als Verirrung im Rahmen eines Konzertes des A. D. M.-V.), teils dienen sie nicht einer fortschreitenden Entwicklung der Tonkunst und teils sind sie so im Geschmack der breiten Menge gehalten, daß sie ihren Weg auch ohne den A. D. M.-V. machen werden. Ein ganzes Viertel hätte man somit aus den Programmen ausscheiden können; dafür wäre den übrig gebliebenen Werken mehr Luft und Licht gegeben worden, um auf die Zuhörer zu wirken. Bergers Klavierquartett ist übrigens ein Beispiel für die Vermittlung, die die Tonkünstlerfeste zwischen Komponisten und Verlegern ausüben; zugestandenermaßen stand es nur deshalb im Programme, um es auf seine Verlagsmöglichkeit hin zu prüfen: nun, das hätte sich auch ohnedies feststellen lassen können; denn Bergers tüchtiges und zwar idealgerichtetes, jedoch des höchsten genialischen Schwunges entbehrendes Musikmachen war bekannt genug. Wenn man ganz streng hätte sein wollen, so hätte außer den sechs benannten Stücken noch mehr dem kritischen Spruche verfallen können.

Diese Angelegenheit muß deshalb so breit behandelt werden, weil aus der Unergiebigkeit der Konzerte die meiste Unzufriedenheit mit dem A. D. M.-V. hervorgeht, eine Unzufriedenheit, die manchen, der für die frisch fortschreitende Musik freudig kämpft, von den Tonkünstlerfesten fernhält und in den Schmoll- und Grollwinkel sich zurückziehen heißt. Wir müssen immer wieder dem Vorstande zurufen, mit Konzilianz und Kompromiß, die sicherlich, weil auch der A. D. M.-V. nicht in Wolkenkuckucksheim, sondern auf der ganz gemeinen Erde tagt, nicht völlig auszuschalten sind, nur so weit zu gehen, als unbedingt notwendig ist. Es muß als ehrende Auszeichnung empfunden werden, auf den Tonkünstlerfesten des A. D. M.-V. aufgeführt zu werden; das ist aber nur dann möglich, wenn die eingereichten Arbeiten noch strenger als jetzt gesichtet werden. Wenn sich Vorstand und Musikausschuß dies zur Richtschnur nehmen, dann können sie mit gutem Gewissen sagen, daß das, was sie den Mitgliedern vorführen, ein getreues Bild vom Besten der jeweiligen Produktionskraft gebe. Genies und große Talente aus der Erde zu stampfen, sind sie nicht verpflichtet; wer das von ihnen verlangen, wer sie für eine etwaige Stagnation im Schaffen verantwortlich machen wollte, würde seine eigene Unzurechnungsfähigkeit beweisen. Im übrigen möchte ich auf die sehr vernünftige und beachtenswerte Anregung hinweisen, die das Musikausschuß-Mitglied *Hermann Bischoff* in der Diskussion der Programmfrage machte, daß nämlich Mitglieder, die von einem der Aufführung werten Werke Kenntnis hätten, dies mit ausreichender Begründung dem Musikausschusse mitteilen möchten.

Aus der Menge der aufgeführten Kompositionen bedeuten zwei den eigentlichen Gewinn des heurigen Tonkünstlerfestes. Die eine ist *Friedrich Kloses* Streichquartett in Es dur, das in seinem schönen Inhalte und in seiner reichen Form die Frucht reifster Meisterschaft eines aus der Gegenwart für die Zukunft schaffenden Künstlers ist, die andre *Rudi Stephans*, vom Komponisten bestimmt und sicher dirigierte „Musik für Orchester“ in einem Satze. In Stephan steht ein Talent von ganz eigner Richtung und Art vor uns, das mit heißer Empfindung eine auffallende Begabung fürs Koloristische verbindet, die aus eingeborener Kraft ohne alle Originalitätshascherei zu ganz neuen orchestralen Wirkungen gelangt; es war eine Freude, dem beherzt wagenden Musizieren dieses jungen Künstlers zuzuhören, der sich gewiß noch das erwerben wird, was ihn zum Meister macht. Eine neue Tondichtung von *Delius*, „In a summergarden“ genannt, bestrickt

durch die zart-glühenden Farben und die feine Zeichnung, womit der Komponist die von einem Verse Rosettis angeregte, aber von der Natur selbst eingegebene Stimmung musikalisch verdichtet. *Oskar Ulmer* verrät in vier Gesängen für Tenor mit Orchester und Orgel, die er auf Otto Julius Bierbaums „Narrenlieder" geschrieben hat, Sinn für Charakteristik. — *Désiré Thomassins* Violinkonzert in h moll in einem Satze, das *Felix Berber* vorzüglich spielte, ist die ernste Gabe eines Mannes, der zweien Künsten, der Malerei und der Musik, dient und als Musiker auch dort, wo der Geist noch nicht vollkommene Form gewinnt, durch edle Empfindung für sich einnimmt. *Waldemar von Baußnern* hat in seinem Streichsextett in a moll der Kammermusik ein wertvolles Stück gegeben, das namentlich in dem ersten und dem zweiten Satze vollwichtige Musik bietet; als Ganzes ist es zu lang und wird durch kluge Ausmerzung überflüssiger Teile an Wirkungskraft zunehmen. *Heinrich Kaspar Schmids*, von *Frida Kwast-Hodapp* ausgezeichnet gespielten Variationen für Klavier über das Lied „Will mein Junge Aepfel haben" zeigen die sichere Hand des satztechnisch wohlerfahrenen Musikers, der dem Thema alle Abwandlungsmöglichkeiten abzulauschen weiß. Eine interessante, vor allem durch ihre formale Güte wohltuende Komposition ist *Hermann Zilchers* Dehmel-Zyklus, woraus die sehr begabte Sopranistin *Eva Bruhn* und Dr. *Wolfgang Rosenthal* neun Lieder zu des Komponisten meisterlicher Klavierbegleitung sangen; musikalisch fesselnd bleiben sie auch für den, der, gleich mir, die Musik nicht als durchaus Dehmel-gerecht empfinden mag. *Manfred Gurlitt* erwies sich in einem Klavierquintett als beachtenswertes Talent. *Julius Weismann* greift mit seinem 90. Psalm für gemischten Chor, Baritonsolo, Orgel und Orchester etwas zu hoch; der Komponist, dem wir in kleineren Formen manches feine, vom Gewöhnlichen abweichende Stück verdanken, vermag es nicht, die Musik durchgehends in der Größe des gewaltigen alttestamentlichen Textes zu halten; merkwürdig berühren gewisse italienische Opernelemente, die er hie und da verwendet. Auch *Kurt von Wolfurts* „Siegeslied", das gleich dem Psalm seine Uraufführung erlebte, wirkt trotz der Geschlossenheit seiner Form nicht durchwegs überzeugend. *Max Regers* „Römischer Triumphgesang" endlich, gleichfalls ein Gegenstand der Uraufführung, ist nicht gerade dem Allerbesten zuzuzählen, was wir von diesem Meister haben; wenn er auch natürlich, wie es sich bei einer überragenden Kraft wie Reger von selbst versteht, manch ungewöhnlich gelungenen Zug enthält, so ist die Erscheinung des Ganzen doch nicht so imponierend, wie man es bei seinem Schöpfer erwartet.

Die übrigen Kompositionen brauche ich wohl nicht noch zu besprechen; sie haben mich innerlich zu wenig berührt, als daß sie mich zum Sprechen nötigten; ein Werturteil soll aber in meinem Verstummen nicht liegen. So mögen denn nur ihre Namen hergesetzt sein; es sind *Karl Ehrenbergs* Tondichtung „Jugend", *Arthur Willners* Variationen über ein eignes Thema für zwei Klaviere, als deren Interpreten sich *James Kwast* und *Frida Kwast-Hodapp* auszeichneten, *Siegfried Kallenbergs* fünf Lieder für Bariton mit Klavierbegleitung, *Sigfrid Karg-Elerts* musikalischer Leviathan „Chaconne, Fugen-Trilogie und Choral", deren Vortrag der Meister der Orgelkunst *Karl Straube* besorgte, und *Bodo Wolfs* Tondichtung „Totenfahrt".

An der Ausführung all dieser Werke beteiligten sich außer den schon Genannten eine ganze Zahl von Künstlern, aus denen ich vor allem den tatkräftigen Jenaer Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. *Stein* nennen möchte, der sich namentlich in der Leitung der Chorwerke als kenntnisreicher, tüchtiger und unermüdlicher Dirigent mit einer Neigung zu kräftigen, sinnfälligen Wirkungen zeigte. Die „Weimarer Hofkapelle", verstärkt durch Meininger Hofmusiker und Mitglieder der Jenaer Stadtkapelle, die verschiedenen Chor-Vereine, das ausgezeichnete Stuttgarter „Wendling-Quartett", das sich in der tadellosen Ausführung des schwierigen Klosischen Werkes mit Ruhm bedeckte, das vortreffliche „Jenaer Streichquartett", der Pianist *Hans Fritz Rehbold*, der in der Ausführung des Soloparts in Stavenhagens Klavierkonzert glänzte, sind einige der Namen, die angeführt werden müssen.

Zweimal waren die Besucher des Festes von der Intendanz des Weimarer Hoftheaters zu Opernaufführungen eingeladen worden, zu *Pierre Maurices* Minnelied „Lanval" und zu *Alfred Schattmanns* komischer Oper „Des Teufels Pergament", zwei Werke, die in dieser Zeitschrift wohl schon ihre Würdigung erfahren haben. Diese Ausflüge waren besonders dadurch wertvoll, daß sie der Erreichung des Zieles dienten, dem der A. D. M.-V. mehr als bisher zuzustreben gewillt ist: der Förderung der musikalisch-dramatischen Produktion der Gegenwart. Dieser Zweck wird durch eine „Richard-Wagner-Stiftung" des Vereines unterstützt werden, die, wie Dr. *von Schillings* in der Hauptversammlung mitteilen konnte, mit einem Grundstock von 3000 Mark soeben ins Leben getreten ist und hoffentlich bald so weit gemehrt sein wird, daß die schöne, fürs Gedeihen des A. D. M.-V. notwendige Absicht wirksam erfüllt werden kann.

* * *

Aus den übrigen Ereignissen des Festes ist vornehmlich die Ehrung des zweiten Vorsitzenden des Vereines, Hofrat *Friedrich Rösch*, durch die Universität Jena hervorzuheben. In feierlichem Akte, dem eine Begrüßung des A. D. M.-V. durch den Prorektor Geheimrat Dr. Rosenthal vorangegangen war, wurde ihm durch den Dekan der juristischen Fakultät, Prof. Dr. Rauch, der Doctor juris h. c. verliehen. Diese Ehrung trifft einen, der ihrer in vollem Umfange würdig war; denn das Werk, das Dr. Friedrich Rösch mit uneigennütziger Aufopferung von Zeit und Mühe in der Genossenschaft deutscher Tonsetzer und der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht geschaffen hat, ist in seiner Art vorbildlich und zeugt für die geistige Klarheit seines Urhebers nicht minder, als für seine alle Hindernisse besiegende Tatkraft.

Eine interessante Debatte rief die Stiftung des Rein-Ueberschusses des kürzlich in Berlin abgehaltenen Bach-Beethoven-Brahms-Festes hervor, der nach der Entscheidung der Protektorin des Festes, der Kronprinzessin Cecilie von Preußen, den Unterstützungskassen des A. D. M.-V. zufällt; der Umstand, daß die Firma Hermann Wolff die Ueberbringerin der Summe von 21000 Mark war, führte dazu. Vorstand und Mitglieder nahmen den Betrag als Gabe der Kronprinzessin mit dem allerwärmsten Danke an, sicherten sich zugleich jedoch die vollkommene Handlungsfreiheit gegenüber Konzertdirektionen und Theateragenturen. Diese strenge Unterscheidung war notwendig, wenn der A. D. M.-V. nicht in eine schiefe Stellung geraten wollte. **Paul Ehlers.**

---

# Gedanken eines Musiklehrers.

**Zu Dr. S. Meyers Psychologie der musikalischen Uebung.**

**Von OTTO GASTEYGER (Stuttgart).**

(Fortsetzung.)

DASS die Technik notwendig mechanisiert werden muß, und was darunter zu verstehen ist, hat Dr. Meyer in Heft 13 und 17 ebenso glänzend als überzeugend bewiesen bezw. dargestellt. Aus den meisterhaften Darbietungen dieser beiden wichtigsten Aufsätze lassen sich aus Raummangel nur die allerprägnantesten Sätze hervorheben. Es empfiehlt sich deshalb, die fraglichen Aufsätze nochmals sorgfältig zu lesen.

Heft 13 S. 271 heißt es: „Damit irgendeine Tätigkeit in geordneter Weise ablaufen kann, muß eine große Anzahl von Leistungen nebeneinander vonstatten gehen."

D. h. jede Tätigkeit; besonders aber jede Kunstfertigkeit, wie z. B. das Klavierspiel, besteht aus einer ganzen Anzahl von gleichzeitigen Leistungen und „es ist durchaus notwendig, daß die Mehrzahl dieser Teilleistungen mechanisiert wird, d. h. daß diese vonstatten gehen, ohne daß auf sie besonders geachtet werden müßte". Die Richtigkeit dieses vortrefflichen Satzes wird später noch von mir bewiesen werden.

Was kann nun mechanisiert werden? Nach Dr. Meyer die ganze Technik, also vom Lesen bis zum Erklingen des Gelesenen; man wird diesen Schluß besonders aus dem Satz ziehen dürfen: „Ist die Absicht zu spielen vorhanden, so muß der bloße Anblick der Noten oder beim Auswendigspielen das Gedächtnisbild des Musikstücks alle erforderlichen Bewegungen unmittelbar auslösen." Um hier unbedingt zustimmen zu können, braucht ja nur daran gedacht zu werden, daß man nicht nur beim Spielen nach dem Gehör (insbesondere bei der freien Phantasie), sondern auch beim Spielen nach Noten und selbst beim Blattspielen völlig geistesabwesend sein kann und daß man sich dabei selbst überraschen kann, wenn plötzlich auftauchende Schwierigkeiten besonderes Nachdenken erfordern. Gerade diese Schwierigkeiten liefern den Beweis dafür, daß die Mechanisierung hier noch nicht durchweg erreicht war.

Jede unbewußte oder besser unterbewußte Leistung ist zweifellos mechanisiert. Damit soll nicht umgekehrt gesagt sein, daß eine Leistung nur dann mechanisiert ist, wenn sie unterbewußt geschieht, aber man wird diesen Satz gelten lassen können mit Zusatz des einschränkenden Wortes „fast". Bei einzelnen mechanisierten Teilleistungen, z. B. der Fingertechnik, ist dieser Satz indessen ohne jede Einschränkung zutreffend und so konnte Dr. Meyer mit Recht schreiben, Heft 13 S. 272: „Die Leistung des Bewegungsapparats muß so zur Verfügung stehen, daß der Geist von ihrer Beachtung so gut wie ganz entlastet ist." Weiter unten: „Bei jeder Uebung muß auf die Mechanisierung der Bewegungsausführung absichtlich hingearbeitet werden. Es darf nicht dem Zufall überlassen bleiben, wann und in welcher Richtung dieser Erfolg eintritt." Den letzten Satz möchte ich nicht bloß auf die Mechanisierung der Bewegungsausführung ausgedehnt wissen, sondern auch auf die Mechanisierung aller sonstigen denkbaren Teilleistungen. Leider erwähnt Dr. Meyer im besonderen nur eine Teilleistung, nämlich die Mechanisierung der Bewegungsausführung, vermutlich weil diese zweifellos eine der wichtigsten ist und keine umständliche Erklärung erfordert, wie alle anderen auf rein geistigem Gebiet und mehr in allgemeinen Fortschrittsetappen liegenden Teilleistungen, oder weil er folgende treffende, aber allgemeine Wendungen für genügend gehalten hat: „Wenn eine gewisse Sicherheit, ganz gleich in welcher Richtung, erreicht ist, so ist die Möglichkeit gegeben, die Aufmerksamkeit von diesem Stück der Arbeit abzulenken. Nur in der Mechanisierung eines weiteren Teilstücks der Arbeit ... ist der Grund für das Gesetz des ruckweisen Fortschritts zu suchen. Die Schwierigkeiten der Teilleistungen lassen sich fast alle dahin auflösen, daß die Mechanisierung der Teilleistungen abgewartet werden muß."

Ich halte es für notwendig, hier zum besseren Verständnis und zur Ueberzeugung von der enormen Wichtigkeit der Mechanisierung der Teilleistungen wenigstens einige Beispiele anzuführen und werde auf die verschiedenen Mechanisierungsmöglichkeiten von Teilleistungen später unter „Trennung und Isolierung der Schwierigkeiten" zurückkommen. Geht z. B. das Lesen des Rhythmus so leicht, daß fast keine Aufmerksamkeit mehr dazu erforderlich ist, so kann das rhythmische Lesen als mechanisiert gelten. Ein Fortschritt in der Mechanisierung ist auch erreicht, wenn z. B. der Anfänger nicht mehr jede einzelne Note für sich liest, sondern gleich eine ganze Anzahl zusammen. Hier ist oft „ein merklicher Ruck nach vorwärts deutlich zu spüren". Er zeigt sich gewöhnlich in der schnelleren Temponahme, wie denn überhaupt erst von einem gewissen Tempo an von Mechanisierung gesprochen werden kann. Wenn das Notenbild nicht mehr Notennamen oder Intervalle, sondern direkt das entsprechende Tasten- und Griffbild auslöst, dann ist ein ganz bedeutender Fortschritt in der Mechanisierung zu verzeichnen. Das Erkennen der Noten namen tritt hierbei so tief unter das Bewußtsein, daß man geradezu von einem Ausschalten einzelner Zwischenglieder, einzelner Teilleistungen sprechen kann. Aus diesem Ausschalten wird überhaupt häufig das Wesen der Mechanisierung bestehen. Mechanisierung ist ein unwillkürlich richtiges, unterbewußtes, direktes Verfahren. Die Mechanisierung ist vollständig erreicht, wenn der bloße Anblick der Noten alle erforderlichen Bewegungen auslöst. Auch der Vortrag ist eine Teilleistung, auch er kann mechanisch ablaufen, und es gibt viel Talente, die selbst beim Blattspiel sofort dem Vortrag gerecht werden.

Ueber den Zweck der Mechanisierung schreibt Dr. Meyer S. 272: „Die Mechanisierung ist nötig, um die Zusammenarbeit mannigfaltiger Apparate zu ermöglichen." Die Folgerung: „Deswegen kann man sie wenig fördern, wenn man die Aufgabe zerstückelt", wird auf der nächsten Seite noch etwas verschärft, wo es heißt: „Es ist sogar zu bezweifeln, ob der Schüler viel Vorteil davon hat, wenn er die Aufgaben der beiden Hände zu lange einzeln einübt. Die Schwierigkeit liegt ja eben in der Gleichzeitigkeit der beiden Leistungen." Letzteres ist zweifellos richtig, besonders auch dann, wenn der Zweck der Uebung in der Gleichzeitigkeit verschiedener Leistungen besteht. Aber daran kann auch kein Zweifel bestehen, daß die Gleichzeitigkeit verschiedener Leistungen unmöglich ist, solange die Schwierigkeiten verschiedener Leistungen nicht getrennt, also ungleichzeitig gelöst, ja sogar leicht gelöst werden können; d. h. um bei obigem Beispiel zu bleiben, solange die einzelne Hand ihre Aufgabe nicht mühelos bewältigt, kann die gleichzeitige Ausführung mit beiden Händen nicht gelingen. Ein Nutzen wird aus dem Ueben der einzelnen Hand auf alle Fälle herausspringen, von einem Nachteil ganz zu schweigen, selbst wenn der Zweck der Uebung (die gleichzeitige Anwendung beider Hände) nicht einmal ganz erreicht wird. Wo das aber der Fall ist, wo die einzelne Hand zur Lösung einer aus gleichzeitigen Leistungen bestehenden Aufgabe „zu lange" geübt werden muß, ist die ganze Aufgabe verfehlt oder mindestens verfrüht. Die einzelne Hand soll, ehe zur gleichzeitigen Anwendung beider Hände geschritten wird, an speziellen nur für die einzelne Hand bestimmten Aufgaben geübt werden, und nicht an Aufgaben, deren Zweck das Zusammenwirken beider Hände ist.

Ganz besonders zu betonen sind auch die verschiedenen Warnungen vor dem Auswendigspielen. „Was hier mechanisiert wird, ist leider nicht die Technik, sondern der bestimmte Inhalt. Besonders zu Beginn des Unterrichts kann im Interesse des Erwerbs einer wirklich zur Verfügung stehenden Technik das Auswendigspielen gar nicht sorgfältig genug vermieden werden. Hilft sich der Anfänger über die ersten Schwierigkeiten mit Auswendigspielen hinweg, dann hat er eine böse Gewohnheit angenommen. Er mechanisiert den Stoff statt der Technik." Er spielt in solchen Fällen schneller als er lesen kann und verliert damit das Notwendigste zum Erwerb der Lesetechnik, nämlich das Vertrauen, das Verlassen auf das Auge. Beim Erlernen der Technik kann kein größerer Fehler gemacht werden, als wenn ein für die Lesetechnik des Schülers zu schnelles Tempo verlangt wird. Wird er gezwungen, schneller zu spielen, als er geistig verarbeiten kann, so muß er ganz oder teilweise auswendig spielen und gerade das Hin- und Herschwanken zwischen Lesen und Auswendigspielen ist der größte Uebelstand, denn das Wichtigste, die Gewöhnung des Auges an gleichmäßiges Vorauslesen kann dadurch nur verhindert werden.

Der nächste Aufsatz über die „Praxis des Uebens" greift am stärksten in das Gebiet der Pädagogik hinein

und erfordert daher um so eingehendere Stellungnahme. Ueber den Wert der Wiederholungen heißt es Heft 17: „Es kann keine schlechtere Lehrmethode geben, als die auf dem Prinzip der ununterbrochenen Wiederholung aufgebaute. Durch immer wieder erneute Experimente ist unzweifelhaft festgestellt worden, daß der Uebungswert von ununterbrochenen Wiederholungen andauernd abnimmt." Das wird jeder einigermaßen erfahrene Lehrer bestätigen müssen. Und trotzdem ist der Wert der ununterbrochenen Wiederholungen nicht zu bestreiten, aber diese dürfen nicht über eine gewisse, allerdings sehr persönliche Anzahl hinausgehen. Der Zweck der Uebung ist allein entscheidend. Während die reine Fingertechnik meistens eine größere Anzahl von Wiederholungen erfordert, und der Wert sehr häufig gerade in der ununterbrochenen Wiederholung liegt, wirkt diese zum Zweck der Lesetechnik nur nachteilig und von dieser gilt mit Recht, was Dr. Meyer über die beste Lehrmethode sagt: „Aus unzähligen Experimenten geht unzweifelhaft hervor, daß der Wert der Wiederholungen ein über alles Erwarten größerer ist, wenn sie auf eine Reihe von Tagen verteilt werden, als wenn sie hintereinander stattfinden." Es kommt eben immer nur auf den Zweck der Uebung an; wer z. B. nur ein Stück einüben will, tut besser taktweise zu wiederholen, aber stets unter Berücksichtigung der weiter unten folgenden Anweisung zum Ueben. Wer aber den Gesamtfortschritt, die Technik fördern will, muß das streng unterlassen, denn er kommt ohne Zweifel schneller zum Ziel, wenn die einzelne Uebung erst wiederholt wird, nachdem sie fast oder ganz vergessen ist bezw. nach Vornahme von zahlreichen anderen Uebungen.

Der Wert der Wiederholungen hängt von der Aufmerksamkeit, von der Ausdauer der Konzentrationsfähigkeit ab. „Wer eine ausgesprochen ablenkbare Aufmerksamkeit besitzt, der kann mit Erfolg nur eine einzige Wiederholung auf einmal vornehmen. Er spielt das zweitemal immer schlechter als das erstemal und hat von der Fortsetzung der Arbeit keinen Nutzen." Man kann im Prinzip damit einverstanden sein und trotzdem von der Anwendung dieses Satzes in der Praxis dringend abraten. Wessen Aufmerksamkeit nicht zu einer einzigen Wiederholung ausreicht, der muß hierzu einfach erzogen werden. Das ist erfahrungsgemäß nicht nur möglich, sondern es gehört unbedingt auch zur Aufgabe der Pädagogik, des Schülers Willen, Aufmerksamkeit und Konzentrationsfähigkeit nach und nach zu immer größerer Ausdauer zu erziehen. Aehnlich wird auch ein Satz aus S. 353 zu verstehen sein: „Die Praxis des Uebens muß darauf hinarbeiten, die Ausdauer auszunützen oder anzuregen."

Folgende Anweisung zum Ueben hat sich in der Praxis als recht geeignet erwiesen: Was ohne Uebung richtig abgespielt werden konnte, soll nicht wiederholt werden, bis die herausgegriffenen schwierigeren Stellen eingeübt sind. Dadurch soll vermieden werden, daß man das Stück vorzeitig satt bekommt, daß die Wirkung des Kunstwerkes auf den Spielenden notleidet, was durch zu viele Wiederholungen leider häufig geschieht. Für das Einpauken der schwierigeren Stellen gebe ich meinen Schülern die Anweisung: So langsam und konzentriert üben, daß kein Fehler, auch kein Fingersatzfehler dabei gemacht wird, und sofort mit Wiederholen aufhören und eine andere Stelle vornehmen, wenn sich geistige Ermüdung einstellt, wenn der Kopf nicht mehr bei der Sache ist! Der Uebungswechsel oder das Pausieren muß spätestens dann stattfinden, wenn die Leistung trotz ernstlichen Wollens bei der Wiederholung schlechter zu werden beginnt oder wenn zur sicheren Ausführung ein langsameres Tempo als vorher notwendig wird.

Die Ausdauer ist größtenteils vom Interesse an der Sache abhängig, das also beständig wachgehalten werden muß. Das ist nun freilich bei Kindern oft sehr schwer. Viel Abwechslung, mannigfaltiges Material muß hier Dienste tun, aber dieses Mittel versagt mit der Zeit in vielen Fällen. Selbst die reizendsten Stückchen vermögen manchmal nicht, den Schüler zu vermehrter Ausdauer bezw. zu größerem Fleiß anzuregen. Die Lust an der Sache läßt gewaltig nach oder hört gar ganz auf, wenn der Schüler erst merkt, daß es sich nicht um eine mühelose Spielerei, sondern um Arbeit und wieder Arbeit handelt. Zu dem Hilfsmittel der Abwechslung gehört, daß der Schüler sich der enormen Schwierigkeiten und Arbeitsleistungen, die zum Erfolg nötig sind, gar nicht so recht bewußt wird. Die Aufgaben dürfen mit einem Wort nicht zu schwer sein, sie müssen mit einer gewissen Leichtigkeit vom Schüler gelöst werden können, sonst erliegt er mit der Zeit dem ewigen Kampfe. Viele, aber leichte Aufgaben fördern zweifellos mehr, als wenige schwere.

Es handelt sich also um eine Materialfrage, um die Frage, was zu schwer bezw. was leicht genug ist. Eine scharfe Grenze für das zulässige Maximum der Schwierigkeit zu bestimmen, dessen Ueberschreiten als unrationell und nachteilig für den Erwerb der Technik bezeichnet werden könnte, ist natürlich nicht möglich. Es kann da nur eine sehr dehnungsfähige Richtschnur gegeben werden, die noch dazu nur unter sorgfältiger Berücksichtigung der Persönlichkeit des Schülers angewandt werden darf. In diesem Sinne möchten folgende ungefähre Anhaltspunkte aufgefaßt sein: Was nur bewältigt werden kann, wenn es beinahe auswendig gespielt wird, ist viel zu schwer. Sobald der Schüler, wie in solchen Fällen, nicht mehr gleichmäßig vorausliest, sobald er mit anderen Worten schneller spielt, als er lesen und geistig verarbeiten kann, ist die Uebung wertlos und sogar schädlich für die Lesetechnik. Als leicht genug und daher als fördernd kann eine Uebung gelten, die, wenn auch in langsamstem Tempo, einigermaßen richtig vom Blatt gespielt werden kann. Darin vorkommende, ganz unbekannte Schwierigkeiten müssen zuvor besprochen und getrennt geübt werden. Sehr viele Stücke enthalten nur einzelne wenige Stellen, die über die Technik des Spielenden hinausgehen. Soll deshalb ein sonst ganz passendes und willkommenes Stück für später beiseite gelegt werden? Die Antwort wird nein heißen dürfen, wenn diese Stellen wenigstens fingertechnisch bewältigt werden können. Wenn der Schüler an wenigen einzelnen Stellen den Kampf mit dem Objekt kennen lernt, schadet das gewiß nichts und das Ueberwinden solcher Schwierigkeiten, das Siegergefühl kann auch Freude machen und daher pädagogisch verwertet werden. Die Grenze für das Maximum der Schwierigkeit kann am leichtesten mit Hilfe des Tempo gedehnt werden. Was zu schwer ist, fördert nicht die Lesetechnik, sondern das Auswendigspiel. Als weitere ungefähre Norm für die Wahl des Schwierigkeitsgrades könnte vielleicht die Minimalforderung gelten, daß die einzelne Hand ihren Part mühelos vom Blatt spielen kann.

Vor allem muß die Lesetechnik der Aufgabe gewachsen sein. Wo das nicht der Fall ist, wo also die Mechanisierung der Lesetechnik gegenüber der Aufgabe weit zurück ist, fehlt die Hauptsache zur Ueberwindung derselben. Steht nur die Fingertechnik (Bewegungstechnik) über der Aufgabe, so ist nur diese mechanisiert, und dies nützt im Verhältnis zu der Schwierigkeit der Lesetechnik nicht viel, da hierbei jede Aufgabe immer von neuem eingepaukt werden muß.

Das völlige Umgehen des Einpaukens bringt es mit sich, daß die meisten Uebungen beiseite geschoben werden, ehe sie tadellos bewältigt werden können. Nur selten geht dabei ein Stück mit absoluter Sicherheit und die Paukmethodiker werden auf ihre Ueberlegenheit in diesem, aber auch nur in diesem einen Punkt mit Befriedigung hinweisen können. Die naheliegende Gefahr der Unpünktlichkeit und Oberflächlichkeit muß natürlich damit umgangen werden, daß auch die absolute Sicherheit gepflegt wird, allerdings nur an einem Stoff, „über den der Schüler mit seiner Technik bereits hinaus ist". Ganz im Gegensatz zu der Virtuosenpädagogik, die dem Schüler stets eine lückenlose,

gleichsam virtuose Leistung zumutet, was natürlich nur auf dem Wege des ständigen Einpaukens und allergrößter Energievergeudung möglich ist. Die Opfer dieser Virtuosenpädagogik, wie sie Dr. Meyer treffend nennt, müssen dem ewigen Kampfe schließlich unterliegen und kommen nie oder erst sehr spät bei dem Grad der Technik an, der unerläßlich ist zum freudigen Musizieren.

Zum Verständnis für das folgende muß ich hier eine kurze Uebersicht über die bisherigen Ausführungen einschalten. Hauptziel ist die Mechanisierung der Technik. Sie kommt am deutlichsten zum Ausdruck bei gewandtem Blattspiel. Die Mechanisierung ist nur allmählich in Gestalt von Teilleistungen möglich. Eine Leistung ist mechanisiert, wenn sie (nahezu) unterbewußt geschieht, wenn der bloße Wille den Anstoß zur richtigen Ausführung gibt. Der Weg zu unterbewußten Leistungen führt über die bewußte Uebung, d. h. bei jeder Uebung muß vor allem der Zweck, das Ziel nämlich die Mechanisierung der Technik im Auge behalten werden. Ständiges Einpauken ist zu diesem Zweck wertlos, Wiederholungen sind nur in größeren Zeitabständen rationell. Das Uebungsmaterial muß überaus reichhaltig und mannigfaltig sein und mit einer gewissen Leichtigkeit vom Schüler bewältigt werden können. Wo nicht sehr viel Material gleicher oder ähnlicher Schwierigkeit vorhanden ist, kann der Weg zum Ziel nur darin bestehen, daß der ganze Stoff von vorne wiederholt wird, sobald das Material zu schwer wird.

Um nun die Frage beantworten zu können, wie die Mechanisierung der Teilleistungen am rationellsten erreicht wird, muß die Technik in ihre Bestandteile aufgelöst werden. Sie zerfällt in Lesetechnik und Bewegungstechnik. Die Lesetechnik besteht aus Selbständigkeit und Gewandtheit. Der wichtigere Teil ist die Selbständigkeit. Bei der Bewegungstechnik ist zuerst die Treffsicherheit und dann die Fingerfertigkeit zu berücksichtigen. Während nun für Erzielung von Gewandtheit in der Lesetechnik und von Fingerfertigkeit die vorstehenden Ausführungen genügend allgemeine Anhaltspunkte bieten, bedürfen die wichtigsten Bestandteile der Technik, nämlich die Selbständigkeit im Lesen und die Treffsicherheit noch besonderer eingehender Besprechung.

Diese, sowie überhaupt das folgende, ist größtenteils dem Vorwort einer noch nicht veröffentlichten Klavierschule entnommen, in der die Resultate der bisherigen Ausführungen ins Praktische übertragen sind und waren, längst bevor Dr. Meyers Psychologie der musikalischen Uebung erschien. Wenn die Theorie hier, wie ich hoffe, mit der Praxis im allgemeinen übereinstimmend befunden wird, so gewinnt die Richtigkeit von beiden an Ueberzeugungskraft durch die Tatsache, daß Theorie und Praxis in diesem Falle völlig unabhängig voneinander entstanden sind.

(Schluß folgt.)

---

# Neue Tschaikowsky-Briefe.

**Von Dr. ADOLF HESS.**

DIE hier folgenden Tschaikowsky-Briefe verdanke ich dem Entgegenkommen des Musikverlags Julius Heinrich Zimmermann in Petersburg, der sie in russischer Sprache herausgibt. Die Briefe sind an den bekannten Komponisten *M. A. Balakirew* gerichtet, in dessen Nachlaß sie gefunden wurden.

Tschaikowsky hatte 1865 im Alter von 25 Jahren das Petersburger Konservatorium absolviert, wo Anton Rubinstein die hervorragende Begabung des Schülers erkannte, und war dann von Rubinsteins Bruder Nikolas, dem talentvollen Klaviervirtuosen, als Theorielehrer an das Konservatorium in Moskau berufen, wo er bis 1878 wirkte. Die Bekanntschaft mit Balakirew begann 1868 und dauerte, mannigfache Phasen durchlaufend, bis zu Tschaikowskys Lebensende, 1893. Als der Briefwechsel beider seinen Anfang nahm, war Tschaikowsky so gut wie unbekannt, Balakirew dagegen das Haupt des einflußreichen Kreises in Petersburg, der sich um die Kaiserlich Russische Musikgesellschaft gruppierte, und dem z. B. Cui, Musorgski, Rimsky-Korsakow und Borodin angehörten. Dieser Kreis vertrat gegenüber dem sogen. Klassizismus die fortschrittliche Richtung, wie sie in den Werken eines Schumann, Liszt, Berlioz zum Ausdruck kam und huldigte, mitunter recht tendenziös, nationalen russischen Tendenzen in der Musik; Tschaikowsky, der seine eigenen Wege ging, gewann nur ganz allmählich mit diesem Kreise Fühlung und trat namentlich zu Rimsky-Korsakow in ein herzliches Freundschaftsverhältnis.

*

Moskau, d. 25. Febr. 1868.

Wertester Milij Alexejewitsch!

Nikolas Rubinstein [1] ist krank und bittet um Entschuldigung, daß er Ihnen nicht selbst antworten kann. Am Konzert der Freischule wird er gern teilnehmen, wenn sein eigenes Konzert wenigstens einen Tag vor dem Ihrigen stattfindet. Sie geben ihm sicher darin recht, daß es unvorteilhaft ist, vor seinem Konzert wieder in der Oeffentlichkeit zu erscheinen und verzeihen ihm, daß er die Beteiligung an Ihrem Abend mit der Geldfrage in Verbindung bringt.

Suchen Sie von Becker, der Rubinsteins Konzerte arrangiert, in Erfahrung zu bringen, wann das erste stattfindet.

Bei Ihnen möchte er die „Ungarische Rhapsodie" von Liszt spielen.

Ich danke Ihnen aufrichtig für Ihre Bemühungen um meine „Tänze", bedaure aber auf das lebhafteste, daß sie nicht, wie ich gewünscht hätte, unter Ihrer Direktion gespielt werden.

Ihr aufrichtig ergebener

P. Tschaikowsky.

*

St. Petersburg, Ende Februar 1868.

Liebster Peter Ilitsch!

Ich erhielt Ihr Billett und beeile mich, alles ausführlich zu beantworten. Becker teilte mir soeben mit, daß Rubinsteins Konzerte am Donnerstag, den 14. und 21. März stattfinden; da das der Freischule am 18. sein soll, stehen pekuniäre Hindernisse zu meiner Freude nicht im Wege. Sie schreiben, Rubinstein beabsichtige die Rhapsodie von Liszt zu spielen; da ich aber ein ganzes Orchester zur Verfügung habe, spielt er vielleicht lieber etwas mit Orchester? Vielleicht die „Ungarische Fantasie" von Liszt für Klavier mit Orchester. Ich bin natürlich mit allem einverstanden, was er spielen will; es wäre aber besser, wenn er das Es dur-Konzert von Liszt nicht ablehnen würde. Die „Ungarische Fantasie" ist schon oft in Petersburg gespielt, sogar in dieser Saison; Liszts Konzerte dagegen sind hier lange nicht zu Gehör gebracht. Ich wiederhole nochmals, daß ich ihm für alles dankbar bin, was er spielt. Hier geht das Gerücht, Nikolas Rubinstein sei infolge übermäßiger Anstrengung für sein Ehrenmitglied, den in ganz Rußland „nicht durch mönchische Großtaten berühmten" S. [2], erkrankt. Wenn dem so ist, hat W. die moralische Verpflichtung, sich in eine Krankenschwester zu verwandeln und dem Kranken alle Stunden einen Eßlöffel seiner „Erinnerungen" usw. einzuflößen. Dem Kranken meinen Gruß und Händedruck. Ich bin ihm für seine Teilnahme am Konzert der Freischule [3] sehr dankbar. Ihre Tänze [4] sind schon bei Ljadow [5].

Ihr herzlich ergebener M. Balakirew.

*

Moskau, d. 3. März 1868.

Rubinstein ist wiederhergestellt und hat sich in alle Arbeit gestürzt, d. h. er spielt ein paarmal täglich in allen möglichen Konzerten. Die nächsten 14 Tage reist er herum und kommt dann nach Petersburg. Seine Zeit ist so in Anspruch genommen, daß er nicht imstande ist, das Konzert von Liszt wieder durchzusehen; er bittet Sie also, es bei der „Ungarischen Fantasie" zu lassen.

Ihre Ouvertüre hat auf dem Programm unseres neunten Konzertes gestanden; da Sie aber nur die Partitur und nicht die Einzelstimmen sandten und es an der Zeit zum Abschreiben fehlte, sind wir des Vergnügens beraubt, sie zu hören. Wie schade, daß Sie sie nicht etwas früher sandten.

Ich schicke Ihnen nächster Tage den vierhändigen Klavierauszug meiner Tänze; bitte ihn entgegenzunehmen und ebensolchen an Rimsky-Korsakow [6] zu senden, den ich nicht kenne, aber von ganzem Herzen liebe.

Ihr ergebener P. Tschaikowsky.

---

[1] Anton Rubinsteins Bruder; bedeutender Pianist und erster Direktor des Moskauer Konservatoriums.

[2] Gemeint ist A. N. Sjerow, Verfasser der Oper „Judith" u. a. m.

[3] Diese Freischule für Musik war eine Art Konkurrenzunternehmen gegen die Kaiserlich Russische Musikgesellschaft und das Konservatorium, in denen bis 1867 Anton Rubinstein dominierte.

[4] Die Tänze aus Tschaikowskys Oper „Der Woiwode".

[5] Kapellmeister an der Russischen Oper in Petersburg.

[6] Der Komponist der „Serbischen Fantasie", wegen deren anonymer Verunglimpfung Tschaikowsky zur Feder griff.

Petersburg, 6. März 1868.

Liebster Peter Ilitsch!

Heute ist die Konzertanzeige Rubinsteins erschienen. Das Konzert findet am 21. März statt; das für den 14. März angesetzte fällt, wie Becker mir versichert, aus. Ich kann unser Konzert vom 18. März nicht mehr verlegen und weiß nun nicht, ob ich Rubinstein auf das Programm setzen darf oder nicht. Bitte telegraphieren Sie mir. Ist Rubinstein nicht in Moskau, so fragen Sie telegraphisch bei ihm an. Alle Kosten bezahlt die Freischule. Die Anzeige muß in dieser Woche veröffentlicht werden [1].

Ganz Ihr

M. Balakirew.

*

Tschuchlandia, 19. April 1868.

Ich danke Ihnen, bester Peter Ilitsch, für Ihre Sendung, die ich heute endlich erhalten habe. Morgen kommt Rimsky-Korsakow zu mir; dann übergebe ich ihm sein Exemplar und wir spielen zusammen die Tänze.

Sehr schade, daß Ihr Jerichoer Hasenfuß [2] die „Serbische Fantasie" nicht verlegen will; ich hoffe übrigens, wir kommen ohne ihn aus. Auf seine Bedingungen kann man unmöglich eingehen. Ich könnte Ihnen ziffernmäßig beweisen, daß er lügt und nur aus jüdischem Eigennutz nicht bezahlen will. Hol ihn der Teufel!

Ihre „Tänze" sind nicht übel gedruckt; wimmeln aber wahrscheinlich von Fehlern. Ich habe sie noch nicht durchgesehen, nur darin geblättert und auf Seite 18 zweite Zeile einen Violinschlüssel statt des 𝄢 und auf der dritten Zeile (largamente) einen Baßschlüssel statt des Violinschlüssels entdeckt. Das sind barbarische Fehler, die unsere Dilettanten schlimmer als alle Notendruckfehler konfus machen. Noch etwas über Ihr Titelblatt. Warum schreiben Sie sich: P. I. Tschaikowsky [3]? In dieser Form kann man nur an Sie schreiben. Man nennt andere bei Vatersnamen, aber nicht sich selbst. Sehen Sie sich nur in der Literatur um, da heißt es: M. Katkow, W. Stassow usw., aber nicht: M. N. Katkow, W. W. Stassow. Das ist natürlich eine Kleinigkeit, aber sie sticht mir in die Augen . . . Was die französische Uebersetzung der „Tänze" anlangt, so erfüllt sie nicht ihren Zweck. Erstens kann kein Franzose Ihren Namen aussprechen. Zweitens erklärt Ihre Uebersetzung „Woewoda" in Voyévode nichts; richtiger wäre le Colonel oder noch besser le Général [4], und drittens, wie Sie sie auch übersetzen, spielen werden die Franzosen Sie doch nicht. Selbst wenn aber das Unglück einträte, daß Sie ihnen gefielen, so glauben Sie mir, würde der russische Titel der Verbreitung des Werkes nicht im Wege sein.

In herzlicher Liebe

Ihr M. Balakirew.

*

Moskau, 30. Dez. 1868.

Bester Milij Alexejewitsch!

Ich danke Ihnen für Ihr Gedenken an mich und für die Aufmerksamkeit, die Sie meinem Gekritzel erwiesen haben. Ich freue mich sehr, daß es mitten in Ihrem Programm Platz gefunden hat [5].

Wäre es Ihnen möglich, mir zwei Wörtchen über folgende Angelegenheit zu schreiben: Jürgenson [6] hat bei mir eine vierhändige Bearbeitung von fünfzig russischen Liedern bestellt. Fünfundzwanzig habe ich schon fertig; sie sind der Sammlung von Wilbois entnommen; natürlich habe ich seine Harmonisierung gestrichen und meine eigene gemacht, mich sogar entschlossen, die Melodien hier und da zu ändern, mit dem allgemeinen Charakter der Volkslieder in Uebereinstimmung zu bringen. Jetzt möchte ich fünfundzwanzig Lieder Ihrer Sammlung entnehmen und fürchte, Ihnen dadurch vielleicht Unannehmlichkeiten zu verursachen.

Teilen Sie mir also mit: 1. Wünschen Sie, daß ich Ihre Harmonisierung buchstäblich beibehalte und sie nur für vier Hände arrangiere? In diesem Falle würde auf dem Titelblatt natürlich mitgeteilt, daß die Harmonisierung Ihre und von mir Ihnen entlehnt ist. Oder 2. wünschen Sie das im Gegenteil gar nicht, oder 3. wären Sie im einen wie im anderen Falle mit mir unzufrieden und wollen überhaupt nicht, daß ich Ihre Lieder nehme. Ich fange nicht eher an, als bis Sie mir schreiben.

Indem ich die Gelegenheit benütze, Ihnen zum Jahreswechsel zu gratulieren, wünsche ich Ihnen alles, was Sie selbst sich wünschen. Wegen dieses sehr offiziellen Tones schäme ich mich sehr; ich habe aber keine Zeit zum Schreiben, muß schleunigst ins Konservatorium, wo ich heute sechs Stunden hintereinander zu geben habe. Bitte Korsakow von mir zu küssen. Sein „Sadko" [1] wird in unserem nächsten Konzert gegeben.

Ich umarme Sie von ganzem Herzen und bitte mich nicht zu vergessen.

P. Tschaikowsky.

*

Petersburg, 15. Jan. 1869.

Liebster Peter Ilitsch!

. . . Was meine Lieder anlangt, die Sie vierhändig arrangieren wollen, so verfahren Sie damit ganz nach Ihrem Geschmack. Wo Sie meine Harmonie behalten wollen, behalten Sie sie; wo Sie Ihre eigene machen wollen — tun Sie es, nur geben Sie keinesfalls bekannt, daß die Lieder meiner Sammlung entnommen sind, sonst, fürchte ich, macht Johannsen [2] Ihnen den Prozeß, da ich ihm das Eigentumsrecht auf meine Sammlung überlassen habe.

Rimsky-Korsakow dankt Ihnen für Ihren Gruß und läßt Sie wieder grüßen. Er schreibt jetzt eine Oper „Die Pskowitin" und hat schon viele ausgezeichnete Nummern fertig. Kommen Sie nach Petersburg, dann werden Sie sie hören.

Bitten Sie Rubinstein, den „Sadko" hierher zu schicken. Ich schicke ihm die Symphonie Borodins und die Chöre aus der „Pskowitin" und bedaure nur, daß ich das nicht sofort tun kann, da die Noten im Konservatorium wegen des Umzuges sämtlich durcheinander geraten sind. Unsere ganze Gesellschaft läßt Sie grüßen; alles triumphiert wegen des unerwartet glänzenden Erfolges der Borodinschen Symphonie [3].

Ihr herzlich ergebener

M. Balakirew.

Ist es wahr, daß Sie die Sängerin Artôt heiraten [4]? Ich bezweifle es, da eine gewisse Dame (?) diese Nachricht aus Moskau überbracht hat.

*

Ende Februar 1869.

Wertester Milij Alexejewitsch!

Ich schicke Ihnen meine Fantasie [5]. Wenn es Ihnen möglich ist, Sie in irgendeinem Konzert zu spielen (natürlich nicht anders als unter Ihrer Direktion), so wäre mir das ein großes Vergnügen. Ich wollte Ihnen dieses Stück widmen, müßte dazu aber erst wissen, ob es Ihnen nicht mißfällt. Ich habe schreckliche Eile. Entschuldigen Sie, daß ich so wenig schreibe.

Herzlichen Gruß an Korsakow.

P. Tschaikowsky.

*

Petersburg, 11. März 1869.

Bester Peter Ilitsch!

Ich wollte Ihnen schon längst für Ihre liebe Widmung danken und habe es immer bis zu eingehenderer Bekanntschaft mit Ihrer Partitur aufgeschoben. Zuerst bekam Rimsky-Korsakow das „Fatum"; jetzt kann ich es von Borodin nicht zurückbekommen und habe infolgedessen eine nur sehr unklare Vorstellung von dem Werk, worin ich auch eine Wirkung des Fatums erblicke. Ob es mir gefällt oder nicht, jedenfalls bringe ich es im nächsten, neunten Konzert, dessen Programm ich Ihnen schicke, zu Gehör. Grüßen Sie Rubinstein von mir und sagen ihm, wenn er Borodins Symphonie nicht ganz geben könne, solle er lieber bis zur nächsten Saison damit warten. Jetzt bitten Sie ihn, sie zurückzuschicken, da ich gerade Gelegenheit habe, sie noch einmal zu geben. Noch eine Bitte: Rubinstein sagte, die Herren Door und Koßmann [6] wollten nach Petersburg kommen und in einem unserer Konzerte mitwirken. Ich würde mich sehr freuen, wenn das im nächsten Konzert, am Montag, 17. März, sein könnte. Proben: Sonnabend, den 15. und Montag, den 16. Für Door habe ich Beethovens Konzert, Es dur, im Auge. Ueber die pekuniäre Seite kann ich ohne K., der abgereist ist, noch nichts sagen. Bitte um baldige Mitteilung.

Ihr herzlich ergebener

M. Balakirew.

---

[1] Das Konzert fand dann ohne Rubinstein statt; gegeben wurden: Erste Symphonie (B dur) von Schumann und das Requiem von Mozart.

[2] Jericho ist die scherzhafte Bezeichnung für Moskau; gemeint ist ein nichtrussischer Verleger.

[3] Das I (Ilitsch) bezeichnet den Vatersnamen = Eliassohn. Was B. hier ausführt, trifft für die Gegenwart nicht mehr ganz zu.

[4] Russ. Woiewoda entspricht genau dem ahd. herizogo = Herzog, Heerführer, Feldherr.

[5] Im Konzert der Russischen Musikgesellschaft sollten Tschaikowskys „Tänze" am 25. Januar unter N. Rubinstein gespielt werden.

[6] Tschaikowskys bekannter Verleger.

---

[1] Rimsky-Korsakows symphonische Dichtung.

[2] Balakirews Verleger in Petersburg.

[3] Die erste Symphonie A. Borodins wurde Anfang Januar 1869 unter Balakirew mit großem Erfolg im Konzert der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft gespielt.

[4] Die Sängerin Désirée Artôt war eine Zeitlang Tschaikowskys Braut; sie heiratete dann in Warschau den Baritonisten Padilla.

[5] Die Fantasie „Das Fatum".

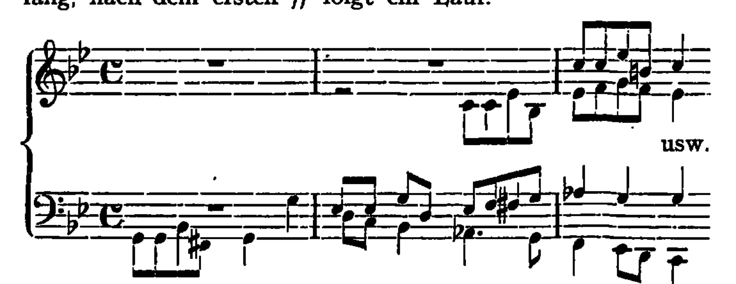
[6] A. Door und B. Koßmann, beide Lehrer am Moskauer Konservatorium, Door für Klavier, Koßmann für Cello.

Danke Ihnen noch einmal für Ihre Widmung, die mir als reales Zeichen Ihrer irrealen Sympathie teuer ist. Werde mich bemühen, Ihnen mit gleichem heimzuzahlen. Werden Sie in der stillen Woche und Ostern hier sein? Ich möchte einige von Ihren Liederbearbeitungen auswählen.

*

Moskau, 13. März 1869.

Freut mich ganz außerordentlich, daß Sie meine Widmung annehmen und ebenso, daß das „Fatum" gegeben wird. Wenn Sie es mir zurückschicken, lasse ich eine Kopie anfertigen, das Titelblatt herstellen und schicke es Ihnen wieder zu; bitte Sie dann nur, mir in einem freien Augenblick zwei Worte darüber zu schreiben, ob an der Sache etwas ist. Bezüglich der Wiedergabe habe ich noch eine Bitte: Im Anfang, nach dem ersten *ff* folgt ein Lauf.




Diesen musikalisch wie instrumentalisch unschönen Lauf haben wir in Moskau ausgelassen und nach dem *ff* gleich mit dem Pedal in Kontrabässen und Violoncelli begonnen:




Wollen Sie sich nicht der Mühe unterziehen und es ebenso machen? Also, ich danke Ihnen nochmals für Ihre Aufmerksamkeit.

Mein Bruder schrieb mir, daß im letzten Konzert Korsakows „Antar" [1] gegeben wurde und großen Erfolg hatte. Ich freue mich aufrichtig darüber und bitte, dem Autor meinen Glückwunsch zu übermitteln. Warum schickt er den „Sadko" noch immer nicht? Jürgenson fürchtet, er könnte ins Meer seines Landsmanns Johannsen fallen [2].

Door kommt zum 17. nicht nach Petersburg. Er sagt als Ausrede, er könnte das Konzert von Beethoven, das er lange nicht gespielt, ohne Vorbereitung nicht übernehmen. Koßmann aber nimmt am 16. an einem Quartett teil.

Ostern haben wir hier ein Monsterkonzert zu Berlioz' Gedächtnis. Gegeben wird sein „Requiem". Teils dieser Umstand, teils der schlechte Zustand meiner Finanzen veranlaßt mich, in Moskau zu bleiben. Wollen Sie nicht kommen und das „Requiem" hören? Das wäre mir sehr angenehm. Gleichzeitig könnten Sie mich wegen der Lieder ausschelten; ich möchte nur wissen, wegen welcher eigentlich.

Ich gehe jetzt an Ihre Lieder und werde Sie erbarmungslos bestehlen.

Leben Sie wohl, lieber Freund und grüßen Korsakow. Die Symphonie Borodins geht Ihnen zu. Schade, daß ich sie nicht hören kann.

P. Tschaikowsky.

*

Petersburg, 18. März 1869 [3].

Lieber Peter Ilitsch!

Gestern habe ich Ihr „Fatum" dirigiert und beeile mich, Ihnen über alles, von der Wiedergabe an bis zu meiner Meinung von dem Werk Rechenschaft zu geben. Ich beginne mit dem Text: aus beiliegendem Programm ersehen Sie, daß ich zwei Zeilen des Mottos gestrichen habe [4]. Ich denke, es kommt darauf an, daß der Tod kaum eine Kunde gibt, nicht, worin diese besteht, besonders da die Reime kläglich (Tal — Qual), der Inhalt ganz gewöhnlicher Weltschmerz und der Verkünder der alte Melchisedek ist! Ich weiß nicht, ob Sie mir recht geben, aber ich habe es getan, um Sie vor drohenden Angriffen zu retten, und damit die kläglichen Verse Batjuschkows nicht noch kläglicher erscheinen. Ich begreife nicht, wie Sie solche Verse wählen konnten. Wenn Sie schon ein Motto brauchten, das Verzweiflung am Leben ausdrückt, konnten Sie sich, wenn nicht an Byron, so an Lermontow wenden.

Jetzt komme ich zu der Aufführung: die zehn Takte, die Sie angaben, sind von mir ausgelassen; dann aber alles gegeben. Wo das All°. (c moll) zum zweitenmal erscheint, habe ich gegen Ende bis zum Molto Moderato ein accelerando gemacht. Das folgende Andante (C dur) mit der Melodie im Englisch-Horn deckte sich im Tempo fast mit dem Moderato. Gegen Ende des Andante, wo die Akkorde bei den Bläsern und der Harfe beginnen, mäßigte ich das Tempo wieder und der letzte Akkord mit der 𝄐 war sehr langsam. — Das ist mein Bericht, und ich bitte sehr, mir zu schreiben, was ich nicht richtig gemacht habe. Ich brauche es als Selbstkontrolle.

Jetzt gehe ich zu der Komposition selbst über. Ich liebe Ihre rechtschaffene, sympathische Person zu sehr, um mich im Ausdruck meiner Meinung zu genieren, und sage Ihnen deswegen offen, daß Laroche [1] in seiner Kritik zu milde gewesen ist. Ich halte das „Fatum" gar nicht für eine Komposition, sondern nur für ein Programm. Sie haben nur eins komponiert, das Thema des Andante in As dur, und das nur so halbwegs anständig. Die Melodie ist ziemlich gewöhnlich, blaß, in der Art, wie die Herren Raff, Brahms, Gade u. a. schreiben, wenn auch nicht ohne gewisse Schönheit; Sie haben aber nichts Eigenes, Warmes, Herziges gegeben, sondern nur wiederholt, was schon längst gesagt und von der deutschen musikalischen Menagerie nur übernommen ist. Cui hat in einem seiner Feuilletons gesagt, es würde wahrscheinlich ein Amerikaner nächstens eine Maschine erfinden, die italienische Opern komponierte; ich glaube, daß danach auch eine Kompositionsmaschine für neue deutsche Symphonien in der Art Max Bruchs, Raffs, Reineckes u. a. erfunden wird [2]. Man sieht nicht, daß das Werk ausgebreitet, ausgetragen, durchempfunden ist. So bildet es nur ein Programm. All Ihre



sind nichts anderes als Schaumschlägerei ohne jeden Inhalt. — Ich sehe z. B., daß Sie die Absicht hatten, ein crescendo zu machen. Ihr Thema:



ist gar kein Thema, sondern etwas, was im Kopf noch nicht zu Ende gedacht ist. Die Harmonie ist bisweilen unter aller Kanone, so z. B. an der Stelle, wo die Geigen (in Es dur) mit dem Triangel spielen (was soll der Triangel? was ist das für Tanzmusik!).

Dann will ich Ihnen sagen, daß das Programm der Fantasie, das Skelett nicht schön ist und daß das Werk deswegen einen zerrissenen Eindruck macht, als wäre es mit weißen Fäden zusammengenäht. Kurz, so gut Sie in den Tänzen die Form beherrschen, so wenig ist sie Ihnen hier gelungen und als Resultat erscheint eine Lumpendecke mit lauter Rissen. Laroche riet Ihnen, klassische Muster zu studieren. Das rate ich Ihnen nicht. Die klassischen Vorbilder sind Ihnen auch so schon allzugut bekannt und ebenso wissen Sie, daß man in der Formbeherrschung und Vielseitigkeit der Form seitdem

---

[1] Die zweite Symphonie Rimsky-Korsakows.

[2] D. h. von dem Petersburger Verleger Johannsen herausgegeben werden.

[3] Dieser Brief wurde nicht abgeschickt; man fand ihn unter Balakirews Papieren.

[4] Das Motto von Batjuschkow lautet:

Weißt du, was Melchisedek sprach,
Da ihm der Tod das Auge brach?
Als Sklave wird der Mensch geboren,
Als Sklave in die Gruft gesenkt.
Kaum gibt der Tod ihm Kunde,
Warum er in dem Jammertal
Erduldete die schlimmste Qual . . .

---

[1] G. A. Laroche war Lehrer am Moskauer Konservatorium.

[2] Man hat keinen Grund, sich über diese, slavischem Furor entsprungenen Bemerkungen aufzuregen. Einmal hat Balakirew diesen Brief nicht abgeschickt; man hat es also mit einer fraglichen Meinungsäußerung zu tun; zweitens teilte Tschaikowsky die Ansichten Balakirews nicht einmal in bezug auf seine eigenen Landsleute. Cui hatte 1866 Tschaikowskys Examensarbeit verrissen. „Die Komposition Tschaikowskys ist ganz schwach. Allerdings ist seine Kantate unter ungünstigen Umständen geschrieben . . . Trotzdem würde Tschaikowsky, wenn er Talent besäße, die Fesseln des Konservatoriums schon irgendwie abgestreift haben," schrieb der Kritiker Cui in den „Petersburger Nachrichten" vom 24. März. Und Tschaikowskys Urteil über Cui in dem bei Modest Tschaikowsky veröffentlichten Brief vom 24. Dezember 1877 lautete: „Cui ist ein talentvoller Dilettant. Seiner Musik fehlt die Selbständigkeit; sie ist elegant, graziös, allzu kokett, geleckt, einschmeichelnd, und gefällt deswegen anfangs, wird einem aber bald zuwider. Es rührt daher, daß Cui kein Musiker von Fach, sondern Fortifikationsoffizier ist und zwar ein sehr in Anspruch genommener, der fast in allen militärischen Unterrichtsanstalten Petersburgs Stunden gibt. Nach seinem eigenen Geständnis kann er nicht anders komponieren, als auf dem Klavier Melodien suchend und sie mit Akkorden versehend . . . An seiner Oper ‚Ratcliff' hat er auf diese Weise zehn Jahre komponiert . . ." usw.

große Fortschritte gemacht hat. Dort können Sie nur das wiederfinden, was Sie schon hörten, als man Ihnen auf dem Konservatorium die Form des Rondo im Zusammenhang mit dem Sündenfall Adams und Evas erläuterte. Wenden Sie sich lieber an Liszt, in dessen Präludien Sie z. B. gerade die für Ihr „Fatum" passende Form, noch dazu prächtig motiviert, ohne Zerrissenheit und Schaumschlägerei finden. Allerdings ist es eine gemalte, billige Dekoration ohne jeden Inhalt — dieser Anfang des Sturmes, dafür dauert die Sache nicht lange und mit dem $^{12}/_{8}$-Takt (a moll) tritt die Musik wieder in ihr Recht. Aus seinen Themen preßt er fast alles heraus. Leider ist das italienische Thema:



sehr schlecht und klingt nach einer Semiramis. Sehen Sie, welch ein innerer, organischer Zusammenhang dort zwischen allen Teilen herrscht. Dasselbe können Sie z. B. an der „Nacht in Madrid" sehen. Ich erwähne diese letztere, weil ich zu meinem großen Vergnügen sehe, daß Glinka sich bei Ihnen großer Beliebtheit erfreut; im „Fatum" hat der Chor „Er geht zugrunde" auf Sie starken Eindruck gemacht, von dem Sie sich nicht haben befreien können. — Aber ich habe schon viel zu viel Papier beschrieben und fühle doch, daß ich Ihnen noch längst nicht alles gesagt habe, was ich sagen wollte. Wenn wir uns wiedersehen, sprechen wir uns gründlich aus. Jetzt nur noch etwas über die Aufnahme seitens des Publikums. Zu Ende wurde geklatscht, aber wenig; der Grund war, wie ich glaube, der wüste Lärm zum Schluß, der, nach Laroches Ansicht, den Zug Tamerlans mit seinen Heerscharen darstellt. Haben Sie wirklich solchen Zug darstellen wollen, so wäre das ein hochkünstlerischer Vorwurf; die Sache ist aber die, daß Ihr Lärm eben nur Lärm ist.

Zum Schluß will ich Ihnen noch sagen, daß ich Ihnen alle diese Bemerkungen in der Zuversicht schicke, daß Sie Ihre Absicht, mir das „Fatum" zu widmen, nicht aufgeben, sonst werde ich Ihnen nie wieder etwas anderes als europäische Höflichkeiten schreiben. Ihre Widmung ist mir als Zeichen Ihrer Sympathie für mich s e h r a n g e n e h m. Denn Sie sind mir s e h r s y m p a t h i s c h!

In herzlicher Liebe
Ihr M. Balakirew.

Rimsky-Korsakow läßt grüßen. Er arbeitet seinen „Sadko" um. Sagen Sie Jürgenson, er könnte ruhig sein; Johannssen möchte zwar auch einen Happen haben, aber es wäre schon zu spät . . . Grüßen Sie Rubinstein und Laroche. Die Großfürstin Helene Pawlowna [1] hat Seifried zu einem Konzert verschrieben, das Ihr zum Vorwand dienen kann, ihn für nächstes Jahr zu engagieren.

Können Sie nicht von Laroche sein Buch über Glinka bekommen?

19. März.

Mein Brief ist gestern nicht zur Post gelangt und ich freue mich darüber, weil ich Ihnen auf diese Weise noch einige Zeilen schreiben kann. Ich war gestern mit unserer ganzen Gesellschaft zusammen. Man stritt und sprach hauptsächlich über das „Fatum". Stassow [2], fiel wegen der ausgelassenen Verse über mich her. . . . Ich verteidigte mich dann damit, daß ich aus uns allen bekannten Gründen mit russischen Kompositionen sehr vorsichtig sein müsse; man bearbeitete mich trotzdem, und ich gebe zu, daß ich mich verhauen habe, da Ihr Melchisedek in der Musik steckt, was ich nicht wußte. Cui gefällt das Andante (As dur) sehr; er versichert, es sei ganz in der Art Gounods. Dann möchte ich Ihnen noch sagen, daß Ihre Instrumentierung allen sehr gefällt, und daß alle mit der Wiedergabe zufrieden waren. Das „Fatum" ist sehr gut gegangen. Auf den ersten zwei Proben konnte ich mich nicht richtig damit beschäftigen, da die Solisten mich so sehr in Anspruch nahmen (besonders Walther mit dem Konzert von Viotti, das Borodin ein Kükenkonzert nennt), deswegen habe ich eine dritte Probe am Konzerttage speziell für die Orchestersachen angesetzt. Das ist alles. Bitte schreiben Sie mir.

In herzlicher Liebe
Ihr M. Balakirew.

*

Statt dieses Briefes schickte Balakirew den bedeutend kürzeren und gemäßigteren vom 31. März 1869, der in der Tschaikowsky-Biographie von M. Tschaikowsky bis auf das folgende P. S. abgedruckt ist. Aber selbst in dieser Form hatte der Brief die Wirkung, daß Tschaikowsky die Partitur des „Fatum" verbrannte. Sie konnte erst nach seinem Tode aus den erhaltenen Orchesterpartien wieder hergestellt werden und erschien dann bei Bjelajew in Leipzig. — Das P. S. lautet: P. S. Aus Anlaß des „Fatum" sind verschiedene andere Sachen passiert, so daß ich überlegte, ob ich es geben soll oder nicht. Ich erzähle Ihnen davon in Moskau, wo ich das „Requiem" von Berlioz hören möchte. Grüßen Sie Rubinstein und sagen ihm, ich hätte die Absicht, ihm den Taktstock Berlioz' zum Dirigieren des „Requiem" zu senden, den er mir vor seiner Abreise schenkte. . . . Unsere ganze Gesellschaft läßt Sie grüßen. Schicken Sie bald Borodins Symphonie, sie soll Ostern gespielt werden.

[1] Die Protektorin der Russischen Musikgesellschaft.
[2] Der berühmte Kunstkritiker W. W. Stassow.

*

Moskau, 3. Mai 1869.

Wertester Milij Alexejewitsch!

Ich muß mich sehr entschuldigen, daß ich so lange nicht geschrieben und Ihnen dadurch vielleicht Anlaß zu dem Glauben gegeben habe, ich wäre über Ihren Brief, in dem Sie das „Fatum" kritisieren, beleidigt. Mit Ihren Bemerkungen über dieses opus bin ich in der Tiefe meines Herzens ganz einverstanden, muß aber gestehen, ich wäre sehr glücklich, wenn Sie wenigstens etwas, auch nur ganz wenig davon gelobt hätten; Ihr Brief enthält dagegen nur, wenn auch gerechte Vorwürfe. Ihre Pille ist auch nicht ein bißchen versüßt.

Ich muß gestehen, daß Ihre Bemerkungen mich nicht entzückt haben, daß ich aber durchaus nicht darüber beleidigt bin, sondern innerlich vor der Aufrichtigkeit, die einen der hervorstechendsten Züge Ihrer musikalischen Persönlichkeit bildet, Reverenz gemacht habe.

Die Widmung ziehe ich nicht zurück, hoffe aber, Ihnen dereinst noch etwas Besseres widmen zu können.

Das „Requiem" von Berlioz ist vor einem recht zahlreichen Publikum ziemlich sauber, wenn auch bei weitem nicht schön aufgeführt. Der Chor war ziemlich schwach. Was ist das für ein herrliches Werk! Und wie leicht zu spielen! Ich verstehe nicht, warum es so selten gegeben wird. Es verlangt große Massen und ist schwierig nur in diesem Sinne; in Petersburg existieren aber so viel Sängerchöre und Militärorchester, daß diese Schwierigkeiten nichts bedeuten; ich bin überzeugt, daß Sie es einmal geben werden.

Die Meldung von dem, was man Ihnen zugefügt [1], hat mich und Rubinstein im höchsten Grade empört; ich habe mich sogar entschlossen, mich öffentlich über diese ungewöhnlich niederträchtige Handlung zu äußern und bitte Sie, in der morgigen Nummer der „Zeitgenössischen Chronik" meinen ziemlich unwirschen Artikel zu lesen. Ich beschäftige mich jetzt mit der Instrumentierung meiner Oper „Undine"; ein Akt ist schon fertig, die beiden anderen werden es im Sommer. Grüßen Sie bitte Rimsky-Korsakow und die übrigen Mitglieder Ihres Jakobinerklubs [2].

Mit kräftigem Händedruck bitte ich zu glauben an die unveränderliche Liebe

Ihres Tschaikowsky.

*

Petersburg, Mai 1869.

Lieber und teurer Peter Ilitsch!

. . . Von den Liedern, die Sie vierhändig bearbeitet haben, versetzen uns in Entzücken die No. 5, 16, 20 und besonders 23. Das ist ganz u n g e w ö h n l i c h r e i z e n d. Zu den mißlungenen gehören: 10, 17, 19 und besonders No. 9, das gar keinem Volksliede mehr gleicht, sondern à la Raff mit Pauken und Trompeten komponiert ist.

Was macht Rubinstein? Grüßen Sie ihn.

Sjerow hat für seinen Artikel im „Goloss" von der Großfürstin 1000 Rubel zur Reise ins Ausland erhalten. Direktor wird er nicht. Das hat Zaremba hintertrieben.

M. Balakirew.

*

Moskau, 2. Okt. 1869.

Lieber Freund!

Ich habe immer auf Inspiration gewartet; wollte Ihnen nicht eher schreiben, als bis ich imstande wäre, Ihnen wenigstens einen Teil der Ouvertüre [3] zu skizzieren. Aber denken Sie sich, ich bin vollständig ausgepumpt; nicht ein halbwegs erträglicher musikalischer Gedanke kommt mir in den Kopf. Ich beginne zu fürchten, daß meine Muse in die Weite geflogen ist (sich vielleicht in Zarembas [4] Kopf niedergelassen hat). Das Warten kann lange dauern, und deswegen habe ich mich entschlossen, Ihnen mitzuteilen, daß ich „amusisch" geworden bin, oder, was dasselbe, . . . ein Musikant in der Art Gabrieles, Lassos und anderer, nur Gott dem Herrn und seinem Propheten, Laroche, bekannter Komponisten. Tatsächlich habe ich im Laufe der letzten zwei Monate außer harmonischen Schulbeispielen so gut wie nichts geschrieben und nicht einmal andeutungsweise im Kopfe etwas skizziert.

[1] Gemeint ist der gezwungene Austritt Balakirews aus der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft, in der er nach Anton Rubinsteins Abgang die leitende Stellung einnahm.
[2] Jakobiner hießen Balakirew, Rimsky-Korsakow, Borodin, Cui usw. wegen ihrer revolutionären Bestrebungen in der Musik.
[3] Ouvertüre zu „Romeo und Julietta".
[4] Der schon erwähnte Lehrer, spätere Direktor des Petersburger Konservatoriums.

Uebrigens bin ich mit dem vierhändigen Arrangement der russischen Lieder fertig. Habe lange nachgedacht, wie ich mit den aus Ihrer Sammlung entnommenen verfahren soll; anfangs wollte ich Ihre Harmonisierungen einfach für vier Hände arrangieren — das wäre natürlich das einfachste gewesen. Da ich aber Ihren Namen nicht auf den Umschlag setzen durfte, so kam mir das wie Spitzbüberei vor und ich beschloß, eigene Arbeit zu machen. Natürlich klingt sie bei den meisten Liedern etwas künstlich und ich fühle, daß Sie mich deswegen schelten werden; aber es war eine schreckliche Arbeit. An einige Ihrer Lieder hatte ich mich so gewöhnt, daß es unglaublicher Anstrengungen bedurfte, um Ihre, bereits daran festgewachsene Harmonisierung von den Liedern losreißen zu können. Sobald sie erscheinen, schicke ich Ihnen ein Exemplar.

Ihre armenisch-grusinisch-jerichosche Fantasie habe ich erhalten [1]; Rubinstein spielt sie schon täglich im Konservatorium. Wenn Sie wissen wollen, welchen Eindruck sie macht, so will ich Ihnen sagen, daß man die Hörer in drei Kategorien teilen kann. Einige versetzt sie in unbändiges Entzücken (hier muß ich besonders Albrecht [2] erwähnen; dieser Deutsche wird beim Anhören geradezu wild); andere betrachten sie als eine Art Kuriosität (z. B. Laub [3] und der italienische Kapellmeister Dupont); den dritten endlich gefällt sie gar nicht. Die Gerechtigkeit verlangt zu sagen, daß das sehr wenige sind.

Wir haben uns in der neuen Wohnung sehr gut eingerichtet [4]; mich stört niemand, und wie ausgerechnet, tue ich gar nichts. Habe in letzter Zeit ein paar neue, oder mir bis dahin unbekannte Sachen durchstudiert, darunter „Faust" von Schumann und verschiedene neue deutsche Ouvertüren, die ich soeben von Jürgenson erhalten.

Apropos: Sie interessierten sich für die Symphonie von Gounod; haben Sie dieses liebe Gestammel eines klassisch gestimmten Kindes durchgesehen? Ich hatte die Geduld, es von der ersten bis zur letzten Zeile zu studieren und muß gestehen, daß ich nie erwartet hatte, den übrigens schon abgeschiedenen alten Papa Haydn darin wiederzufinden.

Hier ist alles wie verrückt auf die italienische Oper; die Schwestern Markisio (wirklich erstklassige Sängerinnen) machen unbeschreibliches Furore. Ich hörte sie in „Sappho" (der scheußlichsten aller Opern) und in „Semiramis", wo trotz aller Geziertheit, Falschheit und unbeschreiblicher Langerweile talentvolle Stellen vorkommen und wo die Delikatesse und Geschicklichkeit einiger Orchesterpartien zeigt, daß Rossini von Hause aus weit mehr Künstler war als Mercadante, Pacini, Kaschperow e tutti quanti.

In herzlicher Liebe
Ihr P. Tschaikowsky.

*

Petersburg, 4. Okt. 1869. [5]

.... Ich schicke Ihnen beifolgend meine Programme. Die Musikgesellschaft gibt im ersten Konzert die Symphonie von Haydn, da man schon lange nicht solche Wohltat gehört hat, wie z. B.



Weiter gibt man Symphonien von Gade, Svendsen usw. Aus phantastischer Quelle (Sie wissen, aus welcher) ist mir bekannt, daß N. Rubinstein in Petersburg der hohen Minerva [6] eine Entscheidungsschlacht liefern, daß er, zwar mit ein wenig Angst auf seinem Standpunkt beharren, daß die Minerva zwar wie eine Furie rasen, aber schließlich alles zugeben und ihn entlassen wird. Ich freue mich schrecklich darüber. Eine andere, sehr kuriose Neuigkeit: Rybassow [7] wollte im Konzert der Musikgesellschaft das erste Konzert von Liszt spielen, aber N. erklärte ihm, solche Sachen würden hier nicht gespielt. R. wunderte sich sehr und sagte, solche Stücke würden überall gespielt und wären auch in der Musikgesellschaft zu Gehör gebracht, worauf N. erwiderte: Ich kann das nicht zulassen, da die Großfürstin mir befohlen hat, die frühere Dichtung mit Stumpf und Stiel auszurotten." Nicht wahr, das klingt kurios.

Ihr M. Balakirew.

Moskau, 28. Okt. 1869.

Mein lieber Freund!

Meine Ouvertüre rückt ziemlich schnell vorwärts; ein großer Teil ist schon skizziert und wenn mich nichts stört, bin ich in 1½ Monaten damit fertig. Wenn sie meinem Leib entsprungen ist, werden Sie ihre Beschaffenheit kennen lernen und wahrnehmen, daß ich nicht wenige von Ihren Angaben benutzt habe. Erstens die Einteilung: die Introduktion mit dem Pater, der Rauferei im allegro und der Liebe als zweitem Thema. Sodann sind die Modulationen die Ihrigen: Die Introduktion in E dur, das Allegro in h moll und das zweite Thema in Des dur. Ich bin entschieden nicht im Stande, Ihnen zu sagen, was dann gut und was schlecht ist; habe Ihnen schon mehrfach bemerkt, daß ich meinen Sprößlingen gegenüber nicht objektiv sein kann; ich schreibe so, wie ich es verstehe; wird mir stets schwer, bei einem der musikalischen Gedanken, die mir in den Kopf kommen, Halt zu machen; habe ich aber einmal einen ausgewählt, so gewöhne ich bald an ihn, mit seinen guten und schlechten Seiten, und es wird mir unglaublich schwer, ihn umzuarbeiten und umzumodeln. In bezug auf die Kinder meiner Phantasie gleiche ich jener Mutter, die, nicht imstande, ihre mißgestaltete Tochter umzugebären, sie so, wie sie ist, zu Ball führt und selbst an dem Buckel und an den Warzen Reize zu entdecken sucht. Alles das sage ich, um Ihnen verständlich zu machen, warum ich Ihnen die Ouvertüre nicht im Entwurf, sondern ganz fertig zeigen möchte. Behalten Sie dann, soviel Sie wollen; ich nehme alles ad notam und bemühe mich, es bei dem nächsten Werk besser zu machen. Wenn Sie aber schon jetzt kritisieren, wo alles Wesentliche zwar konzipiert, aber noch nicht an das Tageslicht gelangt ist, verliere ich den Mut und mache gar nichts. Schließen Sie daraus nicht auf eine etwaige Ueberzeugung bei mir, die Ouvertüre würde Ihnen nicht gefallen; im Gegenteil, ich schmeichle mir mit der Hoffnung, daß Ihnen wenigstens etwas gefällt, obgleich ich, Gott weiß es, schon oft bemerkt habe, daß Sachen, die ich für gelungen hielt, Ihnen nicht gefielen und umgekehrt ...

Viel gelacht habe ich über das von Ihnen gesandte Programm der deutschen Musikgesellschaft. Besonders amüsant sind die russischen Werke, die man bringt. Warum wird nicht auch von Glinka eine „Festpolonaise" oder eine Quadrille gespielt. Indessen, da wir bei den Deutschen sind: Ihr glühender Verehrer Albrecht will einen Band Chorstücke herausgeben, die nach der Ziffernmethode geschrieben sind. Zu diesem Zwecke hat er ein Rundschreiben aufgesetzt, das an alle russischen Komponisten gehen soll. Dazu muß er natürlich die Namen und Vaternamen wissen. Ich habe ihm bei dem Verzeichnis geholfen, weiß aber absolut nicht, wie Musorgski und Borodin mit Vaternamen heißen. Also erkundigen Sie sich bitte danach. Albrecht wird in den Briefen Sie alle bitten, zwei oder drei kleine dreistimmige Chöre zu schreiben. Bitte, lieber Freund, geben Sie unserem lieben Deutschen keine Absage und opfern ihm wenigstens ein Stündchen.

Ich umarme Sie kräftig, lieber Freund, und warte auf Nachricht. P. Tschaikowsky.

*

Petersburg, 12. Nov. 1869.

Verzeihen Sie, lieber Freund, daß ich Ihnen bislang nicht geantwortet habe. Meine Sorgen haben derart kolossale Dimensionen angenommen, daß ich einfach nicht die Zeit hatte, auch nur zwei Zeilen zu schreiben. Will Ihnen sagen, daß ich nicht ohne Grund an eine Gehirnentzündung glaubte. Jetzt ist mir viel besser; das Schwerste ist vorüber, gut vorüber:

Ich freue mich außerordentlich, daß Ihr Kind Form bekommt und Ihr Bäuchlein wächst; hoffentlich geht die Niederkunft glatt von statten.

Es interessiert mich schrecklich, zu wissen, wie Ihre Ouvertüre wird und ich bitte Sie dringend, mir zu schicken, was fertig ist. Ich verpflichte mich ausdrücklich, Ihnen, bis alles vollendet ist, kein Wort zu schreiben, weder Lob noch Tadel.

Reden Sie Rubinstein zu, nicht Ihre „Romanze", sondern statt dessen das „Scherzo à la russe" zu spielen. Die Reihenfolge seiner Stücke würde dann sein: 1. Scherzo à la russe, 2. Berceuse von Laskowski, 3. Islamei. Ueber das Scherzo stand ein kleiner Artikel in den „Pet. Nachr."; wenn er es spielt, führt er Sie bei dem intelligenten Publikum gut ein.

Albrecht würde ich herzlich gern helfen, weiß nur nicht, wie. Vielleicht so! Vor sehr langer Zeit habe ich einmal für die Freischule einen Männerchor hingeschmiert. Den muß ich heraussuchen und Albrecht geben; etwas anderes weiß ich nicht. Von unserer Gesellschaft hat auch niemand Männerchöre und es wird sich auch kaum jemand mit einem derartigen fast sodomitischen Verbrechen befassen wollen. Die Adressen teile ich Ihnen mit und erwarte ungeduldig Ihre Antwort und die Skizze Ihrer Ouvertüre.

M. Balakirew.

---

[1] Die orientalische Klavierfantasie „Islamei" von Balakirew.

[2] Karl Albrecht, Inspektor am Moskauer Konservatorium.

[3] F. Laub, Geigenlehrer ebenda.

[4] Tschaikowsky wohnte in Moskau anfangs mit N. Rubinstein zusammen.

[5] Der (hier nicht wiedergegebene) Anfang dieses Briefes ist in Modest Tschaikowsky-Biographie veröffentlicht; er bringt Bs. Mitteilungen über sein musikalisches Schaffen.

[6] Gemeint ist offenbar die Großfürstin Helene Pawlowna.

[7] Pianist, der gleichzeitig mit Tschaikowsky, 1865, das Konservatorium absolviert hatte.

Moskau, 17. Nov. 1869.

Lieber Freund! Hat mich sehr gefreut, endlich von Ihnen Nachricht über Ihre Konzerte zu erhalten, da hier die widersprechendsten Gerüchte in Umlauf waren.

Sie werden wahrscheinlich etwas darüber erstaunt sein, daß meine Ouvertüre nicht nur fertig ist, sondern schon abgeschrieben wird, um in einem der nächsten Konzerte in Szene zu gehen. Ich schicke sie Ihnen nur dann, wenn ich nach dem Hören hier wenigstens irgendwelche Vorzüge daran entdecke. Jetzt, wo sie fertig, aber noch nicht aufgeführt ist, weiß ich weniger als je, was sie wert ist; ich weiß nur, daß sie wenigstens so viel taugt, um mich hier in Moskau ihrer nicht schämen zu müssen.

Am Ende des Briefes schicke ich Ihnen die Hauptthemen — mehr einstweilen nicht; später schicke ich Ihnen dann die abgeschriebene Partitur mit der Widmung natürlich für Sie. Rubinstein läßt Ihnen mitteilen, daß er mein Scherzo nicht spielen könne, da er es vergessen hätte und die Zeit fehlte um es wieder einzustudieren. Er hält am früheren Programm fest, 1. Laskowski, 2. Die Romanze[1], 3. Das Lieblingsstück des Herrn Albrecht[2].

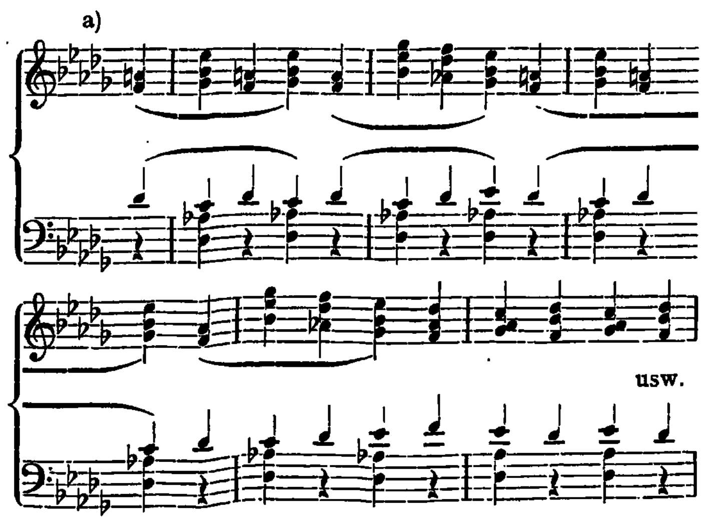
I. Introduktionsthema:

II. Thema des Allegro:




Dann folgt ein Gerenne in der Art der kleinen Probe, die Sie mir sandten.

III. Die Liebesthemen:




[1] Romanze, op. 5, von Tschaikowsky.
[2] Balakirews „Islamei".




Wenn Sie Bessel[1] sehen, geben Sie ihm zu verstehen, daß ich sehr nötig Geld brauche und mich sehr freuen würde, für meine Arbeit etwas zu bekommen!

Was die Angelegenheit Albrecht anlangt, so wundere ich mich sehr, daß Sie es, sogar mit einem gewissen Stolz, nicht für möglich halten, daß Ihre Gesellschaft ihm mit einem kleinen Chorstück aushilft. Ich glaube, für Borodin oder Musorgski hätte es nichts Erniedrigendes an sich, ein drei- oder vierstimmiges Lied zu schreiben. Weder Schumann noch Beethoven haben sich dessen geschämt. Wenn sie zudem noch einem braven und lieben Kunstgenossen einen großen Dienst erweisen können, so ist ihre Weigerung nichts weiter als Dicketuerei. Uebrigens halte ich Korsakow für so lieb und gut (die übrigen kenne ich weniger) und außerdem für so hochbegabt, daß ihm dergleichen kleinliche dünkelhafte Einfälle gar nicht in den Kopf kommen; Sie machen sich umsonst anheischig, im Voraus zu erraten, wie er sich dem Anerbieten Albrechts gegenüber verhält. Von Ihnen will ich nicht reden: ich weiß, daß Sie bei Ihrer Beschäftigung keine Zeit für Kleinigkeiten haben; den Männerchor für die Freischule werden Sie sicher unserem Deutschen und Ihrem begeisterten Verehrer geben. Wie dem auch sein mag, für die Namen und Adressen danke ich Ihnen bestens.

Anton Rubinstein war auf der Durchreise hier; am 5. Dezember spielte er bei uns im Konzert und gibt außerdem sein eigenes. Meine russischen Lieder werden diese Woche fertig; ich schicke Ihnen und dem lieben Korsakow sofort je ein Exemplar.

Ich umarme Sie kräftig und bitte Korsakow und die übrigen Mitglieder der stolzen Gesellschaft zu grüßen.

P. Tschaikowsky.

# Ethel Smyth.

Ethel Smyth, die fast noch mehr durch ihre aktive Beteiligung an den durch die englischen Suffragetten in Szene gesetzten Sensationen und die „passiven" Folgen dieser Beteiligung im Gefängnis allgemein bekannt geworden ist als durch ihre Kunst, ist bei uns in Wien in ihrer Doppeleigenschaft zu Gaste gewesen: als Komponistin stellte sie sich dem Publikum mit drei im ersten Konzerte der „Singakademie" (unter Bruno Walters Leitung) aufgeführten Stücken vor, und im „Neuen Frauenklub" erzählte sie „etwas über die Suffragetten". Aus der einen oder der andern dieser beiden Aeußerungen ihres Wesens hätte man wohl kaum hoffen dürfen, ein einigermaßen gerechtes Urteil über diese seltsame Begabung schöpfen zu können: aus der Verbindung beider scheint es möglich; denn künstlerische Emotion und Leben haben wohl selten in einem Menschen sich so vertragen, ja sich gegenseitig bedingt und verstärkt, wie in dieser eigenartigen Frau. Die leidenschaftliche, stürmisch wilde Art ihrer Musik ist dieselbe, mit der sie sich im Leben für ihre Sache, selbst mit Billigung aller Uebertreibungen, die dieser anhaften, einsetzt, und umgekehrt müßte sie keine Künstlerin sein, um nicht so viel Optimismus und so viel naive Konstruktion ins Leben hineinzutragen, wie sie das

[1] Den Petersburger Musikalienhändler und Verleger.



ETHEL SMYTH.
Photogr. Jobst, Wien.

Ankämpfen gegen eine tyrannische, obstinate männliche Politik oder gar gegen die starre Gewalt eines Gesetzbuches voraussetzt.

Drum ist auch die Komponistin von der „Rebellin" in ihr nicht zu trennen.

Im echten Drange ihres unbesiegbaren Talentes hat sie zunächst auf das behagliche Leben ihrer Familie, die auf einem Wohnsitz in der Nähe Londons in ziemlichem Wohlstand lebt, freiwillig verzichtet. Richard Specht hat in einem schönen (im „Merker" erschienenen) Artikel über sie erzählt, wie sie manchmal, wenn die Musik der nahen Hauptstadt sie nicht ruhen ließ, einfach aus dem Familiengefängnis durchbrannte und sich das nötige Geld zum Konzertbesuch vom Postmeister oder gar von der Dienerschaft vorstrecken ließ. Es ist begreiflich, daß die Familie dieses Benehmen einer „mißratenen" Tochter *shocking* finden mußte, und es ist ebenso begreiflich, daß die Geniale dem Elternhause einfach entfloh. Sie ging nach Leipzig, wo sie sich den Boden für eigene künstlerische Arbeit durch musikalische Studien bei Reinecke und Jadassohn zu ebnen begann.

Entscheidend für ihr Schaffen wurde das Urteil Hermann Levis. Abgesehen davon, daß es fast überschwänglich war (er nannte sie den musikalischesten Kopf, der ihm „seit Wagner" vorgekommen sei), war es darum wichtig, weil es sie auf ihre eigentliche Bahn wies. Sie hatte ihm ein Requiem gebracht, das ihn entzückte, ihm aber doch auch zu denken gab: er fand, wie wenig der von ihr angeschlagene Ton dem behandelten geistlichen Stoffe gemäß war, und erkannte als Erster ihr spezifisch musik-dramatisches Talent. Ihre folgenden Werke bewiesen, daß Levi richtig gesehen hatte: die drei dramatischen Werke, die sie nun in rascher Folge schuf, begründen so recht eigentlich ihren Ruf. Die Oper „Fantasio", in einem Akt, nach einem Motiv von Musset, empfahl Levi an Mottl, der sie 1898 zu Karlsruhe aufführte; Muck brachte ihren zweiten Einakter „Der Wald" 1902 im Königl. Opernhause zu Berlin. Da war jedoch die Zeit unglücklich gewählt, denn damals hatten die Engländer durch den Burenkrieg in ganz Deutschland einen wilden Haß gegen alles Englische heraufbeschworen, dessen Wirkung die arme Komponistin in der völligen Ablehnung ihres Werkes bei der Premiere auskosten mußte; doch schon bei den folgenden Aufführungen legte sich der fanatische, blinde Haß und ließ ein ruhiges und würdigeres, gerechteres Urteil aufkommen. Die dritte ihrer Opern „Das Strandrecht" („The Wreckers") ist 1906 in Leipzig (auf Nikischs Empfehlung) und bald nachher auch in Prag mit wirklich großem Erfolg in Szene gegangen.

Dieses, unstreitig ihr reifstes Werk, ist in Inhalt und Musik bemerkenswert.

Ein gewaltsam zu falscher Frömmigkeit gezwungenes Seeräubervolk an cornwallisischer Küste kann seine Natur, die in Seeraub und blutiger Gewalttat besteht, nicht verleugnen. Die Lichter der Leuchttürme werden verlöscht, um nahende Schiffe absichtlich zum Scheitern zu bringen, und nach Ueberrumpelung, oft auch Ermordung der Besatzung die Beute zu rauben. Anführer dieser Greuel ist der Prediger der Gemeinde, die in einer grotesken Vermischung von dumpfer Frömmigkeit und verbrecherischer Gesinnung dahinlebt: Gott selbst wird angefleht, daß er ihnen Schiffe schicke, und wenn diese nicht kommen, gilt es ihnen als eine Strafe des Himmels!

Nur eine ist es, die sich diesen Greueln entgegensetzt: eine Frau, Thurza, die junge, aus fremdem Land eingewanderte Gemahlin des Predigers Pasko. Lange trägt sie ihren Schmerz allein, dann findet sie einen Helfer: ein junger, bald für sie auch in Liebe erglühender Fischer, Marko, hilft ihr, weit draußen im Meer Fackeln aufzustellen, die die verschlagenen Schiffe warnen. Dadurch aber gerät die ganze Gemeinde in Not, denn ihr Lebensunterhalt bleibt aus. Natürlich wird bald der Grund des „Verrats" und die Anstifterin (gegen die als lästige Fremde schon immer ein Mißtrauen rege war) entdeckt. Mutig und stolz stellen sich beide, der junge Fischer und seine Geliebte, dem Gericht, das über sie eine grausame Strafe verhängt: draußen am Meer ist eine Höhle, die zur Zeit der Ebbe frei zugänglich und trocken ist (und den Räubern als sicherer Versteck für die geraubten Waren dient), zur Zeit der Flut aber sich ganz mit Wasser füllt. Dort überläßt man das Liebespaar seinem Schicksal, schlägt das Gitter hinter ihnen zu, während das Wasser schon zu steigen beginnt.

Aus diesem prächtigen Werk bekamen wir in Wien das Vorspiel zum zweiten Akt zu hören, ein Stimmungsbild („Auf den Klippen von Cornwall"), und darum vielleicht zu wenig geeignet, ihre dramatische Kompositionsweise vor Augen zu führen, denn es ist dies natürlich gerade ein Ruhepunkt in jener angedeuteten, stürmisch fortschreitenden Handlung, und es wäre die Vorführung einer der vielen lebendigen Szenen der Oper, namentlich eine der unbändigen Chorszenen ungleich bezeichnender gewesen. Jenes Vorspiel enthält sich absichtlich der von ihr sonst angewendeten Mittel, schwelgt melancholisch in träumerischer Versunkenheit; im Stück dagegen glüht und sprüht alles, rast und stürmt „das Volk" (der „Chor" als handelnde Hauptperson!). Daß es hier eine Unmenge des Neuen und Interessanten zu finden und zu bewundern gibt, ist natürlich. Technisch z. B. höchst originell ist die Einstreuung von melodramatischen Momenten, wo also plötzlich bloß gesprochen, nicht mehr gesungen wird, aber doch das Musikalische in doppelter Beziehung gewahrt ist: einerseits durch die Begleitung des Orchesters, andererseits durch die Beibehaltung des Reims in den Reden. Dies aber nicht etwa an Stellen von geringerer musikalischer oder dramatischer Wichtigkeit, sondern oft gerade auf Gipfelpunkten, als wollte sich hier das Dramatische vom Musikalischen gewaltsam losreißen und die verzögernde Fessel abstreifen, die ihm der Gesang auferlegt.

Außer diesen dramatischen Kompositionen haben wir von der Smyth auch lyrische, Einzellieder und Chöre, sowie Kammermusikwerke. Im allgemeinen darf gesagt werden, daß die Komponistin sich in melodischer Hinsicht oft mit einem scheinbar geringfügigen Thema begnügt, dieses aber dann in unerhörter harmonischer Verarbeitung bezaubernd zu behandeln weiß, wie sie denn überhaupt in der Verarbeitung des gewählten Materiales ein wirkliches Können, einen reifen Künstler verrät.

Zwei bedeutsame Chöre hat uns Walter seinerzeit vorgeführt und darin ganz charakteristische Proben ihrer Eigenart geboten. (Unsere Hofoper, deren Sache es längst gewesen wäre, hier einem starken Talent entgegenzukommen, verhält sich noch immer negativ, trotzdem schon Mahler das „Strandrecht" angenommen hatte. Wir wollen hoffen, daß sie wenigstens jetzt nach dem Werke greift: sie hätte dadurch reichlich Gelegenheit, ihr Ansehen wieder herzustellen, das sie so leichtfertig in den letzten Jahren untergraben hat.)

Die beiden uns vorgeführten Chöre sind grundverschieden in Stimmung und Text, bestimmen sich demnach ihre besondere „Form". Der erste, „*Sleepless dreams*", ein die dunklen Stimmungen und Sehnsuchten der Nacht anschwärmendes Gedicht des modernen Symbolisten Dante Gabriele Rossetti, ist mehr malend, mehr nach programmatischen Grundsätzen aufgebaut als nach absolut musikalischen Formen, daher von mehr zerfließender, impressionistischer Struktur, mehr zerstreute Färbung. Der zweite dagegen, das dreistrophige altenglische Seemannslied „*Hey nonny no!*" hält strenge musikalische Formen ein.

Dieser Chor, welcher der Komponistin die treue Gefolgschaft ihrer Landsleute, besonders aller Erbitterten und Gedrückten, gebracht hat, ist von bezaubernder Wirkung. Der Refrain (eben jener Ausruf „*Hey nonny no!*"), durch ein paar ganz kurze, von Pausen unterbrochene hastige Noten ungemein charakteristisch gefärbt, ist an den Anfang jeder Strophe gerückt, erscheint aber außerdem im musikalischen Gefüge als ein wahrer „Ostinato", indem er immer wieder abwechselnd von den einzelnen Stimmen wie von verschiedenen

Seiten hereingeworfen wird, als wollte der Chor jener Seeleute, die beständig dem Tod ins Auge blicken und ihn als ihr vorausbestimmtes Los anzusehen sich gewöhnt haben, in gewaltsamem Trotz sich zur Lebensfreude aufrütteln („*Is't not fine to dance and sing, When the bells of death do ring*".)

Neben dem Wald und der Freiheit ist es immer wieder das Meer, das sie meistens zur musikalischen Durchfärbung anzieht. So auch in ihren jüngsten Liedern, von denen sie mir drei aus dem Manuskript vorspielte, die Nikisch demnächst aufführen soll. In Artur Symons hat sie ganz offenbar den Dichter ihrer Wahl gefunden. Es ist ein Zyklus von drei zusammengehörigen Bildern. Das erste „*Requies*" schwelgt im Ausmalen jener seltsam tönenden Beweglichkeit des ruhenden Meeres. Der Dichter vergleicht es dem Summen der Bienen im August, und alles, Leben und Tod, Schmerz und Glück, Vergangenes und Erträumtes verstummt „vor dem ew'gen Meer". Das zweite ist betitelt „Vor dem ersten Windstoß" *(Before the Squall)*, bringt also nicht den daherbrausenden Sturm in leidenschaftlicher Musik, sondern wiederum, jedoch in ganz anderen, viel grelleren Farben. die in der Ruhe verborgen schlummernde Bewegung: das Wetter droht im Hintergund; ruhelos wogt und stöhnt das Meer (in auf und ab gehenden großen Terzen äußerst glücklich zur Anschauung gebracht): „*And the sea moans uneasily And turns to sleep and cannot sleep*", es möchte schlafen und kann nicht schlafen! Die Wellen heben sich wie Fäuste wild empor und hämmern an das Land. Und nun das großartigste Bild: wie in weiter Ferne am dunklen Bord des Horizonts die Segel sich zeigen, die vor dem Wetter flatternd fliehn! Jetzt aber braust der Sturmwind daher, das Wetter geht los — und das Lied bricht ab. Das dritte endlich „Nach Sonnenuntergang" *(After Sunset)*: Der Sonnenbrand ist hinabgesunken, das Meer liegt besänftigt da; der graue Wolkenhaufen erglüht noch im blassen Rot reifer Trauben. Drunter ein matter, elfenbeinweißer Spalt am Himmel, durch den die Mondessichel und ein einziger goldner Stern auf das Meer herniederblinken.

Dieselbe sympathische Leidenschaftlichkeit, mit der sie komponiert, zeigt Ethel Smyth auch in der mündlichen Rede, namentlich wenn sie auf die Politik der englischen Kämpferinnen zu sprechen kommt, wie in ihrem Vortrag im Wiener „Frauenklub".

Wenn man auch nicht mit allem einverstanden sein wird, wozu sich hier begabte und intelligente, sonst ganz besonnene Frauen verstehen, so berührt doch schon die Schilderung der empörenden Quellen des Unglücks, gegen die sie ankämpfen und die in der englischen Gesetzgebung begründet liegen, einfach ergreifend. Die Smyth erzählte, daß in England das Eigentumsdelikt das größte Verbrechen bedeutet, daß somit z. B. ein armer Arbeiter, der für seine hungernden Kinder zwei Laibe Brot stiehlt, eineinhalb Jahre eingesperrt wird, während andererseits z. B. der Verführer minderjähriger Mädchen mit drei Monaten davonkommt. Unter solchen Umständen erscheint uns denn auch die naive Logik jener streitbaren Frauen weniger verwundernswert, die sich sagen (mit den Worten der Smyth): „Was zählen einige abgebrannte Häuser und in die Luft geflogene Heuschober neben dem Unglück, das wir beseitigen wollen! Der weiße Sklavenhandel, zu dem die Regierung das Beispiel gibt, indem sie zweieinhalb Pence Näherinnenlohn für ein Soldatenhemd bezahlt, rechtfertigt jede Gewalttat. Es ist keine Gefälligkeit, die wir erbitten, es ist unser gutes Recht, das wir verlangen."

Das hinreißende Temperament ihrer Kompositionen steckt auch in dieser leidenschaftlichen Beredsamkeit und läßt uns auch diese Aeußerungen ihrer impetuosen Künstlernatur nur sympathisch erscheinen.

Alles in allem: ein starkes Talent, eine gewinnende, ja faszinierende Persönlichkeit und — was vielleicht noch mehr sagt: eine glühende und gütige Menschenseele.

**Wien. Dr. Victor Junk.**

---

## Zur Faksimile-Ausgabe der Original-Handschrift des Requiems von Mozart.

DER Oberbibliothekar an der Universitätsbibliothek in Wien, Dr. *Alfred Schnerich*, der sich mit der Herausgabe der Handschrift ein außerordentliches Verdienst erworben hat, teilt uns auf unsere Anfrage folgendes mit: Die Bedeutung und Notwendigkeit von Faksimile-Ausgaben bedarf keiner besonderen Erörterung. Erinnert sei an die Ausgaben von *Händels* Originalhandschrift des „Messias" durch



Eine Seite aus der Faksimile-Ausgabe von Mozarts Requiem.

die Händel-Gesellschaft, als Beilage zur Gesamtausgabe, sowie an die Ausgabe der As dur-Sonate, op. 26, von *Beethoven*, durch *E. Prieger*. Der Vergleich beider Ausgaben veranschaulicht sehr lehrreich die Fortschritte der Reproduktionstechnik. Bei der Ausgabe des Messias ist die Schrift in der Farbe noch ganz gleichfärbig, das Papier des Originals gar nicht wiedergegeben. Bei der As dur-Sonate sind die Errungenschaften der modernen photographischen Technik, die sich die exakte Wissenschaft zu Nutze gemacht hat, bereits ausgiebig verwertet. Wir erkennen die Struktur des Papiers, Verschiedenheit der Tinten usw. Dies alles sind indes vollendete Werke, bestimmt, wo nicht unmittelbar in Druck gegeben so doch aufgeführt zu werden.

Bei Mozarts Requiem stehen die Dinge wesentlich anders. Der Meister hat es unvollendet hinterlassen, dazu hat noch eine fremde Hand in die unvollendeten Stücke hineingeschrieben. Ersterer Umstand gibt klar zu erkennen, wie Mozart gearbeitet hat, einerseits nach seiner Gewohnheit, anderseits nach seiner physischen Verfassung. Mozart arbeitete nämlich nicht wie z. B. Beethoven mit Skizzen-Büchern und Blättern, sondern pflegte zuerst die Singstimmen zu schreiben, die Begleitung anfangs nur anzudeuten und das Ganze erst viel später zu vollenden. Bei dem allein ganz vollendeten ersten Satze (Requiem und Kyrie) erkennen wir die Verschiedenheit der Zeit des Niederschreibens zunächst an der Verschiedenheit der Tinten. Die letzten Stücke, so Schluß der Sequenz und Offertorium, sind nicht mehr wie das übrige ohne Unterbrechung fortlaufend, sondern jedes auf den einzelnen Blättern neu beginnend geschrieben, woraus man ersieht, daß sie nicht mehr „am Schreibtisch", sondern, den Nachrichten zufolge, im Krankenbette gearbeitet sind.

Von größter Bedeutung für die zeitliche Fixierung der einzelnen Stücke ist die Verschiedenheit des Papiers. Wir finden zweierlei Arten: Die erstere Art beim ersten Satz bis gegen Schluß der Kyriefuge, dann in der Sequenz bis gegen die Mitte, die letztere beim Schluß der Kyriefuge, sowie der weiteren Sequenz und dem Offertorium. Es geht daraus hervor, daß Mozart den ersten Satz erst vollendete, und zwar zuerst ebenfalls, in gewohnter Weise, skizzenhaft, als er bereits über die Mitte der Sequenz hinaus war. Viel Unbequemlichkeit für die Bestimmung bietet der Umstand, daß, wie bemerkt, eine zweite Hand es versucht hat, in die unvollendet hinterlassenen Sätze eine Begleitung hineinzuschreiben, wonach bei manchen Stellen es bis heute noch nicht sicher ist, wem sie angehören, demnach eine umfangreiche Zugänglichkeitmachung der Originalhandschrift um so notwendiger erscheint. Die Vollendung des Werkes erfolgte bekanntlich durch Mozarts Schüler *F. X. Süßmayr*.

Mozarts Handschrift besteht aus 81 beschriebenen Seiten. Reproduziert wird alles, was von Mozart herrührt, dazu als Anhang zwei Seiten von Süßmayrs Hand als Proben zum Vergleich beigegeben. Die Reproduktion erfolgt in der Größe des Originals 31,50 : 22,50 cm, mit treuer Wiedergabe aller Feinheiten; der Struktur des Papiers, der Verschiedenheit der Tinten, der Bleistiftstriche usw.

Die Faksimile-Ausgabe hat zunächst den Zweck, wissenschaftlichen Untersuchungen, insbesondere auch bei Uebungen, zu dienen. Anderseits aber ist die Handschrift wie keine andere geeignet, auch weiteren Kreisen ein ebenso klares wie ergreifendes Bild zu geben, wie der Meister gearbeitet hat, dessen Gedanken und Empfindungen eben in den Schriftzügen nachzittern.

Die Ausgabe hat die Gesellschaft für graphische Industrie Wien VI/2 übernommen, zunächst auf Subskription. Der Subskriptionspreis beträgt 40 Mark.

## Berliner Opernbrief.

Im Landtag hat (wie schon kurz erwähnt, Red.) jüngst der Abgeordnete *Kopsch* die Kunstpflege der königlichen Bühnen zur Sprache gebracht. Wie stets, fanden seine offenen Worte, seine sachlich klare, unanfechtbare Kritik, seine Ausführungen über Ziel und Richtung der Hofoper unbedingte Zustimmung in allen Fachkreisen, aber vom Regierungstisch geschah nichts, um diese berechtigten Wünsche und Klagen zum Ausgangspunkt einer eingehenden Untersuchung oder gar einer gründlichen Reform zu nehmen. Der Finanzminister wies darauf hin, daß unser Intendant, Graf *Hülsen-Häseler*, sich im Landtag nicht verteidigen könne, daß eine Kritik seines Wirkens somit an dieser Stelle nicht angebracht sei. Es wurden noch einige inhaltsschwache Reden über Bühnenverhältnisse und Berufskritik in anderen Städten gehalten — dann war die Frage resultatlos und ungelöst erledigt. Man kann also kaum noch eine Aenderung des eingeschlagenen Kurses in der Hofoper erwarten, man läßt „Kerkyra", das große Ausstattungsspiel eines Festpoeten und Hofkompositeurs, über sich ergehen, verfolgt die *Weingartner*-Affäre, das Scheiden des Hofkapellmeisters *Emil Paur* und ähnliche, weit über den Rahmen von Lokalereignissen hinausgehende Fälle und begnügt sich mit einer ruhigen, sachlichen Berichterstattung, sobald die königliche Oper zu Einstudierungen oder gar zu Erstaufführungen einladet. Mit den Erstaufführungen hat man bei uns bekanntlich keine Eile. In dieser Saison haben wir nur die „Ariadne" gehört; und zwar in einer Zeit, wo das Werk längst in der Provinz allgemein bekannt war. Die Hauptarbeit galt der Neueinstudierung des „Nibelungenrings", von der wir jetzt nach langem Warten den zweiten Abend, die „Walküre", erlebt haben. Wie nach dem ersten Tag, der „Rheingold"-Aufführung, zu erwarten war, erstreckt sich die Neueinrichtung des Werkes in der Hauptsache auf das szenische Bild. Hier spart man weder Mühe noch Kosten, um neue Bühnenbilder oder große szenische Wirkungen zu schaffen. So hatte Hunding ein neues Heim bekommen, das allerdings ein wenig unübersichtlich angelegt war, und dann waren alle Beleuchtungseffekte und Errungenschaften der modernen Inszenierungskunst ausgenutzt, so daß ein wirkungsvolles, farbiges Bühnenbild erreicht wurde. Man sah sogar den Zweikampf Hundings und Siegmunds ohne die landesübliche szenische Verschwommenheit, wenn auch Gott Wotan auf seinem Papproß etwas ernüchternd wirkte. Leider entsprach die Ausführung der Partitur nicht dem szenischen Bild. Herr *Hofmann* als Wotan und Herr *Berger* als Siegmund reichten für ihre Partien nicht aus. Auch Kapellmeister *Blech* brachte nicht mehr als eine gewandte, routinierte Interpretation zustande. Nur Herr *Knüpfer*, ein ausgezeichneter Hunding, und Frau *Arndt-Ober* (Fricka) retteten die Ehren des nicht sehr freundlich aufgenommenen Abends.

Fleißiger, als in der königlichen Oper, war man im „Deutschen Opernhaus", das jetzt tüchtig Ausschau nach neuen, gangbaren Werken hält. Den größten Erfolg erzielte diese junge, kräftig aufstrebende Bühne mit *Puccinis* „Das Mädchen aus dem goldenen Westen". Ein Stück skrupelloser Schauerdramatik zieht hier am Hörer vorüber, ein Hintertreppenroman, der mit seiner knalligen Bilderfolge, mit seinem Revolverheldentum und seiner derb aufgestrichenen Sentimentalität an das moderne Kino-Drama erinnert. Puccini hat die Geschichte von dem seelenguten Barmädchen, das den Räuberhauptmann Johnson zweimal vom Tode rettet, um dann mit ihm von dannen zu ziehen, mit allen bewährten Mitteln seiner Kunst ausgemalt. Er gibt zwar nicht viel Neues (weitaus das Meiste gleicht einer Neuauflage der Tosca-Partitur), aber die Art, wie er seinen Stoff anpackt, wie er zu interessieren und dramatisch dankbar zu gestalten weiß, zeigt den talentierten, sicher zugreifenden Praktiker, der selbst bei einem an und für sich schon verlorenen Textbuch noch einen Publikumserfolg erreichen kann. Einen ebenso nachhaltigen Beifall, wie Puccinis amerikanische Sensationsoper, hat im Deutschen Opernhaus die Pantomime „Der Schleier der Pierrette" von *Dohnányi* gefunden. Auch hier ist's eine grusliche Geschichte, die den Meister zur Komposition gereizt hat, eine blutige Karnevalstragödie, von Artur Schnitzler geschickt und spannend in Bühnenform umgegossen. Gewiß klingt die Partitur Dohnányis an viele Vorbilder an, fehlt dem Ganzen Selbständigkeit und Kraft in der tieferen Charakterisierung der Bühnenvorgänge, doch als Erstlingsarbeit hat das Werk unbestreitbare Werte. Wie Dohnányi illustriert, wie er die Akzente der Pantomime unterstreicht, wie er zwischen Gegensätzen vermittelt und mit seiner Musik das Wort ersetzen und die Handlung verständlich machen will, all das weist auf einen Musiker, der auf der Bühne noch einen hübschen Erfolg erzielen kann. Doch müßte Dohnányi sich an größere und brauchbarere Texte halten, als an *Viktor Heindels* „Tante Simona", zu der er eine ziemlich belanglose Musik geschrieben hat. Diese Gartenlaube-Novelle mit den beiden obligaten Liebespaaren als Schlußgruppe, wirkte trotz einiger melodischer Breiten ebenso harmlos wie unbedeutend.

**Dr. Georg Schünemann.**

## Das IV. Elsaß-Lothringische Musikfest zu Straßburg.

(Vom 31. Mai bis 2. Juni 1913.)

Wenn auch schon die andern größeren Städte des Reichslandes den Wunsch gehabt haben mögen, die Bezeichnung „Elsaß-Lothringische Musikfeste" etwas weitgehender berücksichtigt zu sehen, so ist man doch immer wieder auf Straßburg als Festort zurückgekommen, da schließlich nur hier die Raum- und vor allem die Orchesterverhältnisse den notwendigen Voraussetzungen entsprechen. — Hatte vor 3 Jahren *Schumanns* 50. Todestag dem letzten Feste



Gustav-Mahler-Medaille.
Modelliert von Alfred Rotberger (Wien). (Text siehe S. 398.)

seinen Stempel aufgedrückt, so war diesmal von einer besonderen Grundidee des Programms abgesehen worden, und letzteres erschien daher etwas bunt zusammengewürfelt, mit Ausnahme des II. Abends, der unter dem Gesichtspunkt stand, die Entwicklung der modernen französischen Musik zu demonstrieren. — Ausübende Kräfte waren unser treffliches städtisches Orchester, das durch Darmstädter Hofmusiker und hiesige Hilfskräfte auf fast 120 Köpfe verstärkt war, der städtische gemischte Chor nebst einer Anzahl Knabenstimmen, Festdirigenten *Max Reger*, *Vincent d'Indy* und *Hans Pfitzner*. — Das I. Konzert am Samstag, den 31. Mai begann mit einem der Händelschen Concerti grossi (B dur) für Flöten, Oboen, Fagotte und Streichorchester nebst Cembalo; die Violinsoli meisterte unser Primgeiger *Grevesmühl*. Von den 3 Sätzen gefiel namentlich das heiter dahinfließende Finale. Durch das Orchester unter *Regers* Führung sehr aufmerksam begleitet spielte nun *Fritz Kreisler*, bekanntlich einer der ersten derzeitigen Violinvirtuosen, in echt künstlerischer Weise das Beethovensche Violinkonzert. Reger dirigierte dann seine Variationen über ein heiteres Thema von Joh. Adam Hiller. Werke, bei denen die Phantasie an einen bestimmten Vorwurf gebunden ist, gelingen dem leicht ins Uferlose schweifenden Meister des Kontrapunkts besser, als die ganz frei empfundenen. Mit großer Kunst ist die Schlußfuge aufgebaut, nur leider auch etwas zu lang ausgesponnen. — Als einzige Vokalnummer des Konzerts hörte man eines der älteren Dokumente klassischer Musikdramatik, die große Szene des Agamemnon aus Glucks „Iphigenie in Aulis", die *H. Kase* mit gewaltigem Stimmklang und ausdrucksvoller Nuancierung vernehmen ließ. Den Schluß des Abends bildete Brahms' monumentale III. Symphonie (F dur), musikalisch wohl die schönste unter den vier symphonischen Werken des Hamburger Tondichters. Sie fand durch das Orchester eine klangprächtige Wiedergabe, während mir jedoch die Regersche Interpretation nicht so ganz gefallen wollte, da sie der Brahmsschen Abgeklärtheit und Vornehmheit des Stils gegenüber etwas zu robust erschien, zu schroff in den Akzenten und in den Tempi schneller, als z. B. die edle Weihe des II. (langsamen) Satzes verträgt.

Der II. Abend war, wie erwähnt, der modernen französischen Musik gewidmet — eine Konzession an den noch mehr zur westlichen Kultur hinneigenden Teil des Elsaß-Lothringischen Publikums! Es gelangte zunächst eine dreisätzige Suite „Namouna" von *Ed. Lalo* zu Gehör, in ihrem melodiösen Zug noch mehr der älteren Schule angehörig und von recht gefälliger Wirkung, namentlich im II. Satz, einer zierlichen Serenade. Mit glänzendem Klange ihres schönen Soprans sang hierauf Mad. Croiza eine Arie aus dem lyrischen Drama „Eros vainqueur" von *Pierre de Bréville*, einem Schüler *César Francks*, der seinen Meister auch nicht verleugnete. Dieser selbst, als eine der markantesten Persönlichkeiten aus der französischen Tonkunst, kam nun zu Worte mit dem Oratorium „Psyche" für Chor und Orchester, das die bekannte Sage vom Raub des Psyche behandelt. Die erzählende Rolle fällt dem Chor zu. Franck als dem Vertreter der mehr formalen Kunst trat nun gegenüber *Vincent d'Indy*, der verdienstvolle und sympathische Hauptdirigent des ganzen Abends, mit einer ausgesprochen programmusikalischen Tondichtung: „Jour d'été à la Montagne", die, auf Grund einiger Prosadichtungen von Roger de Pampelonne, in 3 Abschnitten: Aurore, Jour und Soir, die entsprechenden Naturstimmungen tonmalerisch schildert. Indy repräsentiert die französische Richtung, die ausgesprochenerweise von Richard Wagner beeinflußt ist, und so ist auch dieses Werk mit seinem rheingoldähnlichen Anfang, seinen an das Waldweben erinnernden Abschnitten, seinem leitmotivischen Aufbau ganz im Wagnerschen Sinne gehalten, nur leider, namentlich zum Schluß, von ermüdenden Längen; doch wurde es vom Publikum, schon als Huldigung für den Dirigenten, sehr warm aufgenommen. Gleichfalls im Banne Wagnerscher Prinzipien steht *Paul Ducas* in seinem auch in Deutschland bekannten Orchesterscherz „Der Zauberlehrling" nach dem Goetheschen Gedichte. Neben diesen Komponisten Wagnerscher Observanz kam aber auch die sonstige Tonkunst Frankreichs nicht zu kurz. *Guy Ropart*, der Nancyer Musikdirektor, schafft im Stile von César Franck, nur noch etwas melancholischer und weltschmerzlicher wie dieser, wie aus dem, von ihm selbst dirigierten, Vor- und Zwischenspiel seines lyrischen Dramas „Pays" hervorging, ebenso aus einem Orchesterliede „La fleur d'or" (von Briseux), das Frau Croiza mit tiefem Gefühl vortrug. Etwas lebendigeren Inhalts war ein zweiter Gesang mit Orchester, „La vie antérieure" (von Baudelaire). Eine ganz besondere Art, die eine spezifisch französische Kunst sein will, im Grunde aber den heiteren und pikanten Nationalcharakter so ziemlich verleugnet, vertritt bekanntlich *Claude Debussy*, der die architektonischen Formen der Musik völlig auflöst zugunsten einer impressionistischen Stimmungsmalerei, die vor den größten harmonischen Härten nicht zurückschreckt und statt melodischer Formung orchester-koloristische Einzelheiten nebeneinandersetzt. Zwei Nocturnes, „Nuages" und „Fêtes", beide nicht ohne interessante Effekte, zeugten von dieser Richtung, die aber doch nur als eine abnorme Spezialität der Tonkunst angesehen werden kann.

In ganz andere Regionen führte nun der III. Festabend, dem der Leiter unseres hiesigen Musikwesens, *Hans Pfitzner*, seine geniale Interpretationskunst lieh. Die Einleitung dieses Konzertes bildete das Vorspiel und die II. Hälfte des I. Aktes aus „Parsifal", die Abendmahlszene nebst dem vorhergehenden Auftritt des Titurel und Amfortas. Das Orchester und die Chöre standen auf der vollen Höhe ihrer Aufgaben, deren Stil der Dirigent aufs ergreifendste wiederzugeben wußte, und auch die Solisten, *H. Winiak* (Titurel) und *Kase* (Amfortas), führten ihre schwierigen Rollen in ausdrucksvollster Weise durch. Der sozusagen bedeutendste Vertreter der Pianistik, *Moritz Rosenthal* hatte nicht den erwarteten Erfolg. Mit *Xaver Scharwenkas* gewiß ganz sauber und wohlklingend gearbeitetem Klavierkonzerte erweckt man aber wohl kaum einige Begeisterung, ebensowenig mit Salonstückchen wie einer Etüde von Bortkiewicz oder den virtuosen Papillons von Rosenthal selbst; der geistreiche Lisztsche Mephisto-Walzer wurde leider durch die übliche Tempoverhetzung so ziemlich um seine Wirkung gebracht. Ersatz hierfür boten freilich noch die übrigen Nummern des Programms, 3 Stücke aus der Pfitznerschen Musik zum „Käthchen von Heilbronn" mit ihrem romantischen Inhalt, von denen besonders das schwungvolle Zwischenspiel nach der Hollunderbuschszene und die, allerdings von Herbheiten nicht ganz freie, Ouvertüre gefiel, und endlich die Beethovensche „Eroica", die, von Pfitzner auswendig und mit allem, dem grandiosen Werke entsprechenden Elan dirigiert, den — nur leider allzulang geratenen (4 Stunden!) — Abend und damit das ganze Fest



Gustav-Mahler-Medaille.
Modelliert von Alfred Rotberger (Wien).

aufs würdigste abschloß. Mochten so auch, was das Programm anlangt, manche Einwände nicht unberechtigt sein, so stand doch die Ausführung des Gebotenen durchweg auf voller künstlerischer Höhe, und der erhebende Gesamteindruck des Festes ist zugleich ein Beweis für den bedeutsamen Stand des Straßburger Musiklebens. **Dr. Gustav Altmann.**

---

# Rückblick auf das Musikleben Stuttgarts.

## Konzert und Oper.

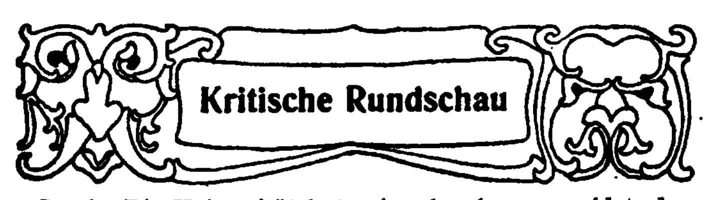
DIE Einweihung der neuen Hoftheater und mehr noch die Uraufführung von Richard Straußens „Ariadne auf Naxos" und die anschließende Strauß-Woche stellten am Anfang der Saison gleich das Musikleben unserer schwäbischen Residenz auch für die ganze Musikwelt in eine hellere Beleuchtung, als je über dem immer gemäßigten und nie überhitzigen musikalischen Treiben Stuttgarts aufgegangen ist. Es sind in diesem überaus scharfen Licht keine beschämenden Blößen und Unzulänglichkeiten sichtbar geworden; die hier wirkenden künstlerischen Kräfte — und unser Publikum haben in Ehren bestanden, wie die Berichte der schärfsten Kritiker von auswärts und hier über diese künstlerischen Ereignisse bestätigten. Die Erhaltung auf diesem Niveau intensivster Kunstpflege in den folgenden musikalischen Veranstaltungen und in der Anteilnahme des Publikums ist im großen und ganzen in rühmlicher Weise gelungen, wie ein kurzer Ueberblick über Quantum und Qualität des in dieser, jetzt zum Ende neigenden Saison zeigen wird.

Nach den großen Theaterereignissen erhielt zunächst der Konzertbetrieb wieder das Uebergewicht. In den elf Abonnementskonzerten der Hofkapelle vermittelte der immer künstlerisch stark vorwärts drängende und anregende Leiter, *Max v. Schillings*, eine Fülle neuer wertvoller Bekanntschaften mit zielbewußt und regsam auf neuen und bekannten Wegen vorschreitenden Tondichtern. Die stattliche Reihe von Erstaufführungen eröffnete die Ballade „Gorm Grymme" für Baßsolo, Chor und Orchester von *Pierre Maurice*, ein harmonisch und klanglich apartes Stück, dessen etwas spröder Stimmungsausdruck die Wirkung abkühlt. Eine interessante Instrumentationsstudie voll flirrenden, pikanten Klangfarbenrausches um wenig eindrucksvolle thematische Gedanken gab *E. Lendvai* in seinem Orchesterscherzo op. 7. In überraschend funkelnder und geputzter orchestraler Rüstung trat auch *Reger* in seiner „Romantischen Suite" op. 125 auf. Ein von Felix Berber eingeführtes Violinkonzert von *D. Tommassin* hat prächtigen ernsten und tiefen musikalischen Gehalt mit vorwiegend eklektischer Färbung. Des Wunderknaben *E. W. Korngold* Schauspielouvertüre ist erstaunlich reif in seiner orchestertechnischen und formalen Glätte, neue Wundergedanken bringt sie aber noch nicht. *Ernst Boehe* führte seine großangelegte, gehaltvolle „Tragische Ouvertüre" selbst am Dirigentenpult zu starkem Erfolg. Die vielbesprochenen „Kaleidoskopvariationen" von *H. G. Noren* wirkten auch hier mit ihrer temperamentvollen Frische und ihrer phantasiereichen und geistvollen Mannigfaltigkeit der musikalischen Gedanken und Klangfärbungen höchst anregend. Als ein Symphoniker hohen Ranges führte sich der Kapellmeister der Kopenhagener Oper, *Carl Nielsen*, mit seiner Symphonie in *A* (Sinfonia espansiva) — erste Aufführung in Deutschland — sehr erfolgreich ein. Ihm folgte der Tscheche *Joseph Gustav Mraczek* mit seiner musikalischen Nachzeichnung der Streiche von „Max und Moritz", die in symphonischem und klanglichem Raffinement das Beste, den köstlichen Humor Wilhelm Buschs nur allzusehr verloren haben. *Erich Band* gab das Werk mit allen klanglichen Finessen. Meisterliche Klang- und Formengestaltung zeigte die Tondichtung „Zu einem Drama" op. 82 von *Fr. Gernsheim*. Eigenständig kraftvoll in der Erfindung, nur etwas splitterig in der Form erschien die Fantasie in g moll für Violine und Orchester von *Joseph Suk*, der Carl Flesch zu schönem Erfolg verhalf. Ein klanglich glanzvoller und klar eingänglicher „Symphonischer Festprolog" von *Joseph Krug-Waldsee* wurde mit warmem Beifall aufgenommen. Als besondere symphonische Höhepunkte sind noch die Aufführungen von drei Sätzen aus der dramatischen Symphonie „Romeo und Julia" von Berlioz und der Tondichtung „Also sprach Zarathustra" von Richard Strauß. Die fein durchgebildete Wiedergabe aller dieser und klassischer Werke unter Schillings' Leitung und vollkünstlerische Leistungen der Solisten, von denen zu den oben erwähnten noch Emil Sauer, Anna Schabbel-Zoder (Glockenlieder von Schillings), Paula Schick-Nauth (Kindertotenlieder von Mahler), Beatrice Harrison (Violoncello), Elly Ney (d moll-Konzert von Brahms), Helge Lindberg („Dem Verklärten" von Schillings), Reinhold Fritz („Gorm Grymme" von Maurice) zu nennen sind, machte diese Hofkapellkonzerte wieder zu den bedeutendsten Erscheinungen in unserer Musikpflege. Einen künstlerisch weihevollen Abschluß fanden sie mit der Aufführung von Szenen aus „Parsifal" (Joseph Tyssen Parsifal) und der „Neunten" (Solisten: Emma Tester, Johanna Schönberger, Joseph Tyssen und Reinhold Fritz). — Das „Wendling-Quartett", das wieder auch Max Reger als lebhaft gefeierten Gast einführte, die „Böhmen" und eine neue, vielverheißende Triovereinigung (Angelo Kessissoglu, Klavier; Gregor v. Akimoff, Violine, und Peter Donndorf, Cello) ernteten auf dem Gebiete der Kammermusik reiche Erfolge. *Arnold Schönbergs* Sextett „Verklärte Nacht" und *Paul Juons* Quartett mit Klavier op. 50 erschienen als Novitäten und wurden mit lebhaftem Interesse und Beifall aufgenommen. Der Verein für klassische Kirchenmusik und der Lehrergesangverein boten unter *Erich Bands* Leitung sorgfältig abgerundete Aufführungen von Händels „Samson", der „c moll-Messe" von Mozart und der „Johannes-Passion", des Männerchorwerkes „Pandora" von *Arnold Mendelssohn* und ein stimmungsvoll einheitlich zusammen gestelltes a capella-Konzert mit Uraufführung von zwei eindrucksvollen Männerchören op. 24 von Max v. Schillings. Der „Neue Singverein" gab wirkungsvolle Aufführungen von *Karl Bleyles* Chorwerk „Lernt Lachen" und einer neuen, melodisch und klanglich wirksamen Konzertarie „Friede" seines Dirigenten *Ernst H. Seyffardt*, sowie von Händels „Jephta" in der Bearbeitung von *Stephani*. Auch der Orchesterverein betätigte sich unter Leitung von *Hugo Rückbeil* wieder künstlerisch sehr regsam und erfolgreich. Aus der Fülle der weltlichen und kirchlichen Chorveranstaltungen nennen wir nur noch einen gehaltvollen Kantatenabend des Bach-Vereins unter Leitung des neu ernannten Prof. *Adolf Benzinger*. — Von den Gesangs-, Klavier- und Violintruppen der Winterkampagne, die zwar oft in schwach besetzte Säle einzogen, aber doch vielfach künstlerisch weiteren oder neuen Boden gewannen, kann ich hier nur die siegreichsten Führer nennen, von den Klavierspielern: Mark Günzburg, Max v. Pauer, Frederik Lamond, Germaine Schnitzer, Angelo Kessissoglu, Wilhelm Backhaus, Carl Friedberg, Telemaque Lambrino, Walter Georgii, Therese Pott, Wilhelm Keitel, Edwin Fischer; von den Geigern: Burmester, Marteau, Kubelik, Joan Manén, Fritz Kreisler, Sascha Culbertson, Edy Brown; von den Sängerinnen und Sängern: Lula Mysz-Gmeiner, Helge Lindberg, Hilda Saldern, Margarete Cloß, Carl Jentsch, Bogea Oumiroff, Georg Meader, Carl Ludwig Lauenstein, Maria Benk, Johanna Dietz, Charlotte Herpen, Julius Neudörffer, Emil und Katharina Holm, Ludwig Wüllner, Maria Philippi; von Cellokünstlern: Lennard v. Zweygberg und Elisabeth Bokmayer. Wer zweifelt noch an der großstädtischen Intensität unserer Musikpflege, wenn er sich den folgenden, nicht minder ergiebigen Rückblick auf den Opernbetrieb des Hoftheaters vergegenwärtigt, der auch noch die künstlerischen Ereignisse der Maifestspiele umfaßt.

Von der Stuttgarter Hofoper ist außer den in diesen Blättern schon besprochenen Aufführungen folgendes zu rekapitulieren: Die wahrhaft königlich ausgestatteten neuen Kunsttempel sind mit einem stark pulsierenden künstlerischen Leben erfüllt worden, das nur wenig von den höchstgespannten Hoffnungen noch unerfüllt ließ. Nach einem sehr natürlichen und erklärlichen Abstieg von den Sensationshöhen der Einweihungsfeste, Caruso - Gastspiele, der „Ariadne"-Uraufführung und der „Strauß-Woche" im Anfang der Spielzeit zu einer etwas dürftigen und mager bestellten Opernperiode ist es in der zweiten Hälfte der Spielzeit in immer lebhafterem Tempo wieder bergauf gegangen. Mit der Bereicherung der szenischen Darstellungsmittel, die für die großen Opernwerke erst im vollen Betrieb der fertigen komplizierten technischen Anlage neu geschaffen werden konnten, mit der wachsenden Beherrschung dieses ebenso vielgestaltigen als subtil zu behandelnden Apparates hat auch die Nutzbarmachung der neuen szenischen und akustischen Eigenwerte der Häuser und die dadurch gebotene Vervollständigung des Opernensemble, bis auf einige schwer zu füllende Lücken, gut Schritt gehalten. Die Opernleiter, *Max v. Schillings* und *Emil Gerhäuser* haben eine arbeitsreiche, im Anfang an künstlerischen Beklemmungen und Sorgen gewiß nicht arme Spielzeit hinter sich. Der Erfolg ihrer Arbeit ist nicht ausgeblieben; er wird sich besonders auch in der Folge in gesteigerter Theaterfreudigkeit des nicht leicht zu bewegenden Stuttgarter Publikums zeigen.

An bedeutungsvollen, szenisch und musikalisch stark belebten, von vielem traditionellem Schlendrian und farbloser Mattigkeit befreiten Neuinszenierungen sind vor allem zu nennen: „Lohengrin", „Freischütz", „Oberon", „Meistersinger", „Der Ring", „Tosca", „Tannhäuser", „Tristan und Isolde". Um die musikalische Reinigung und Neubelebung von „Freischütz" und „Oberon", der in der Wiesbadner Festaufmachung erschien, machte sich *Erich Band* verdient. Die Aufführungen von Wagners Werken gestaltete Max v. Schillings zu stark wirkenden künstlerischen Ereignissen, die auch szenisch unter Leitung von Emil Gerhäuser mit wuchtigem dramatischem Ausdruck und stimmungsgesättigten Bühnenbildern auf der den Werken entsprechenden Höhe standen. Im Rahmen der Maifestspiele, die Berlioz' „Trojaner" (hier

schon eingehend besprochen) brachten, wurde der hundertste Geburtstag Richard Wagners mit einer groß und tief wirkenden Aufführung von „Tristan und Isolde" würdig gefeiert. Außer Richard Straußens „Ariadne auf Naxos", die in zahlreichen Wiederholungen ihre starke Wirkungskraft bewährt hat, und Berlioz' „Trojaner" erschienen keine Opernnovitäten. Wintergs „Dame in Rot" und „Der liebe Augustin" von Leo Fall konnten als nicht ganz hoftheaterfähige Gäste natürlich nicht recht heimisch werden. Als erfreuliche Errungenschaften der dem größeren Betrieb entsprechenden Neuorganisation des Opernensemble sind zu vermerken: die Entdeckung und Gewinnung eines starken musik-dramatischen Talentes in *Lily Hofmann-Onegin*, die besonders als Carmen, Kassandra („Trojaner") und Brangäne die überzeugendsten und vielversprechendsten Proben ihrer hohen Begabung ablegte, ferner die Lösung der lange Zeit offen gebliebenen Heldentenorfrage durch die immer mehr gesicherte Besitzergreifung des Faches durch *Joseph Tyssen*, der besonders als Siegfried, Tannhäuser und Tristan festen Fuß faßte. Dann sind noch die Engagements des lyrischen Tenor *Ritter* und der mit jugendfrischen, sympathischen Stimmen begabten Sängerinnen *Emma Hauser* und *Frida Karrer* als glückliche Griffe der Opernleitung zu bezeichnen. Nicht so geklärt ist die Situation im Bariton- und Baßfach. Da sind durch das Ausscheiden verdienter Mitglieder und durch allzureichliche Urlaubsbewilligung für den gerade in dieser Spielzeit schmerzlich vermißten *Hermann Weil* Lücken entstanden, deren Ausfüllung für die neue Spielzeit dringendes Bedürfnis ist. Nennen wir noch unsere immer aus dem Vollen starker Begabung schöpfende Hochdramatische *Sophie Cordes*, die nur auch in dieser Spielzeit allzuoft und allzulange verschwand, desgleichen *Marga Junker-Burchardt*, und die rastlos mit heiligster künstlerischer Begeisterung und immer höher steigendem gesanglichem und darstellerischem Können schaffende *Hedy Iracema-Brügelmann*, so haben wir in den Hauptzügen ein Bild des Stuttgarter Opernbetriebes gegeben, wie es sich in der verflossenen Spielzeit darstellte und wie es in der neuen, im glänzenden Rahmen der neuen Häuser, unter den Händen zielbewußter und schaffensfreudiger Künstler, wie wir sie in den Leitern Max v. Schillings und Emil Gerhäuser besitzen, immer vollkommener hervortreten wird. **Oscar Schröter.**




**Basel.** Die Universität hat, wie schon kurz gemeldet, dem seit zehn Jahren in Basel mit außergewöhnlichem Erfolg wirkenden Kapellmeister *Hermann Suter* den Titel eines Doktors honoris causa verliehen. Als Hauptverdienste werden Behandlung des musikalischen Lebens vom höchsten Kulturstandpunkt aus, persönlich schöpferische Tätigkeit als Komponist, Wiedererweckung guter alter vergessener Werke genannt. Es ist Tatsache, daß mit dem so Geehrten eine neue Epoche musikalischen Erlebens in die alte Rheinstadt einzog. — Zu einem ernsten Musikfest gestalteten sich die unter Dr. Hermann Suter trefflich durchgeführten Frühjahrsaufführungen des Basler Gesangvereins. Die unverkürzt gegebene h moll-Messe Bachs mit den Damen Noordewier und De Haan, den Pariser Künstlern Plamondon und Reder kamen im ehrwürdigen Münster zu monumentaler Geltung. Nicht wenig trug das, sonst meist zum Schaden des Werkes gestrichene, zweite Kyrie dazu bei. Ein Solistenkonzert zeigte die genannten Sängerinnen als Duettistinnen von schlechtweg unüberbietbarer gegenseitiger Ergänzung; die Sänger aus Paris brachten heimische Kunst (Franck, Saint-Saëns, Dordet, Fauret), und der Chor sang altdeutsche Volkslieder, Frauenchöre „aus dem Jungbrunnen" von Brahms und schloß mit zwei feinen Liedern Hermann Suters. *H. B.*

**Lübeck.** Die nun hinter uns liegende Saison wurde mit Beethovens Neunter geschlossen, für die *Wilhelm Furtwängler* die ganze Tiefe seines Könnens einsetzte. Die Herzlichkeit der Ovationen, die dem ausgezeichneten Dirigenten des Orchesters vom Verein der Musikfreunde bereitet wurden, wird ihm ein Beweis dafür sein, wie sehr er in der musikfreundlichen Hansestadt an der Trave geschätzt wird. Auch im kommenden Jahre wird Furtwängler an der Spitze des Orchesters stehen. In einem der Symphoniekonzerte spielte *Walter Braunfels* sein Klavierkonzert, ohne indes viel Gegenliebe beim Publikum zu finden. Das Theater erzielte unter den Novitäten seinen größten Erfolg mit dem „Schmuck der Madonna". Die traurige Erscheinung, daß ein so minderwertiges Stück wie „Autoliebchen" sich hier als der kassenfüllende Magnet erwies, haben wir wie in andern Städten auch hier gemacht. — Der Lehrer-Gesangverein feierte sein 25jähriges Bestehen. Vom Senat wurden ihm als Ehrengabe 300 M. gespendet. Der Betrag wurde von dem Verein der Willy Burmester-Stiftung, deren Zinsen zur Ausgestaltung der Volkskonzerte verwendet werden, zugeführt. Willy Burmester gehört dem Verein seit einer langen Reihe von Jahren als Ehrenmitglied an. *J. H.*

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— Auch *München* wird den „Parsifal" bekommen. Nach Berlin, Dresden, Wien und Stuttgart hat sich die Münchner Generalintendantur entschlossen, das Weihespiel zur Aufführung zu bringen und zwar im Prinzregententheater. Die Vorstellung ist für den Juni 1914 in Aussicht genommen und man will die Ehrfurcht vor Richard Wagner im Rahmen von Festvorstellungen zum Ausdruck bringen — Nicht so denken die Hanseaten. In Bremen soll der „Parsifal" am 1. Januar 1914 im Stadttheater unter Leitung von Prof. Ernst Wendel aufgeführt werden. Ein Ausschuß mit einem Garantiefonds von 30000 M. hat sich zur Deckung der Kosten der Vorproben und Inszenierung gebildet. Das Werk soll in den Spielplan des Theaters aufgenommen werden. — Die Direktion der Wiener Hofoper läßt mitteilen, daß die Hofoper Anfang Januar 1914 Richard Wagners „Parsifal" in Wien aufführen wird. — Gleichzeitig wird uns aus Buenos-Aires gemeldet, daß Wagners Parsifal im Coliseotheater am 21. Juni mit großem Erfolg aufgeführt worden ist. Es ist dies die erste Aufführung in Südamerika.

— Das Deutsche Opernhaus in *Berlin* kündigt für die nächste Saison außer den Aufführungen von Werken Richard Wagners an: Glucks „Iphigenie" in der Bearbeitung von Richard Wagner, „Don Juan" mit dem von Direktor Hartmann bearbeiteten Text, Cherubinis „Wasserträger", Méhuls „Joseph in Aegypten", Aubers „Fra Diavolo", Halévys „Jüdin", „Undine", „Troubadour", „Hoffmanns Erzählungen" und „Manon" von Massenet. Als Novitäten: „Lobetanz" von Thuille, „Monsieur Bonaparte" von Bogumil Zepler und „Das Nothemd" von Woikowsky-Biedau.

— Das *Mannheimer Hoftheater* hat kurz nach Busonis umgearbeiteter „Brautwahl" schon wieder eine Novität (so darf man wohl sagen) gebracht: den Cid von Peter Cornelius.

— Die Intendanz der Vereinigten Stadttheater in Frankfurt hat das Tanzspiel „Die Infantin und der Zwerg" nach Oskar Wilde von Karlheinz Martin, Musik von Bernhard Sekles, zur Uraufführung angenommen.

— *Ildebrando da Parma*, ein Schüler Giacomo Puccinis, hat zu Gabriele d'Annunzios im Pariser „Chatelet-Theater" erstmalig gegebener dreiaktiger Komödie „La Pisanelle ou la Mort parfumée" die Musik geschrieben. Die übrigens stellenweise sehr gefällige Partitur bewegt sich in den Bahnen seines Meisters und Debussys. *Lvn.*

— „La Tragédie de Salomé", choreographisches Gedicht nach Robert d'Humières, Musik von *Florent Schmitt*, wurde von der Truppe des russischen Balletts im „Théâtre des Champs Elysées" in neuer Bearbeitung gegeben. Florent Schmitt, der seinerzeit nach mehreren hitzigen Turnieren den Rompreis davontrug, ist ein noch junger, äußerst begabter Komponist, ein mit den kühnsten Mitteln der neuen französischen Schule arbeitenden Bahnbrecher. *Lvn.*

— Die Metropolitan-Oper in New York wird in nächster Saison Richard Straußens „Rosenkavalier" zur Aufführung bringen. — Die berühmte Oper hat lange zu diesem Entschluß gebraucht; sie hat offenbar Wichtigeres aufzuführen, das aber leider die musikalische Welt sonst nicht sehr zu interessieren scheint.

*

— In Berlin hat das Musikfest des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes stattgefunden.

— Das viertägige Schwedische Musikfest in Stuttgart, das zweite große in Deutschland, hat den Schweden unbestrittenen Erfolg gebracht. (Bericht folgt.)

— Die glückliche Verschmelzung des Aachener Chores mit dem Kölner Gürzenichchor bei der Mahlerschen Symphonie No. 10 hat zu einem Abkommen geführt, demzufolge nach Regelung der Raumfrage eine Aufführung derselben Symphonie von beiden Chören im Laufe des nächsten Winters in Aachen vor sich gehen wird. *St.*

— In Augsburg hat *Arnulf Höscheler* in der Stadtpfarrkirche St. Max eine Messe zur Uraufführung gebracht, worin er den freien rhythmischen gregorianischen Choral im mehrstimmigen homophonen wie polyphonen Satz zu einer so bestimmten Bedeutung bringen will, wie dies schon in der Zeit vor Palestrina versucht wurde.

— Im Rossini-Konservatorium zu Pesaro ist zum ersten Male ein bisher noch nicht herausgegebenes Stück für Klavier von *Rossini* in einer Bearbeitung für Orchester von Zanella aufgeführt worden.

— Carl Nielsens „Sinfonia espansiva", die in Stuttgart die Uraufführung erlebte, erscheint im Verlage der Firma C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig. Weitere Aufführungen der Symphonie stehen bevor.



## KUNST UND KÜNSTLER

— *Mahler-Medaille.* Der Erinnerung an Hofoperndirektor *Gustav Mahler*, den am 16. Mai 1911 verschiedenen hervorragenden Dirigenten und Tondichter, ist die Medaille der Oesterr. Orchestergesellschaft in Wien gewidmet. Diese Vereinigung, die sich zwar auflöste, ihren Stipendienfonds für schaffende Musiker (Komponisten) unter Verwaltung eines Kuratoriums aber fortbestehen ließ, will zugleich jener gemeinnützigen Stiftung durch den Erlös aus Verkauf der in Silber und Bronze hergestellten Medaille weitere Mittel zuführen. Bildhauer und Medailleur *Alfred Rotberger* hat in ganz ausgezeichneter, vornehmer Weise den genialen Musiker hier dargestellt. In frappanter Aehnlichkeit tritt uns auf der Aversseite der Medaille der charakteristische Kopf Mahlers mit seinen scharfumrissenen Gesichtszügen entgegen. Der feingeschnittene Mund, die kräftiggeratene Nase, die brillenbewehrten klugen Augen mit der weitausgebuchteten hohen Denkerstirne veranschaulichen das Gesamtbild des Künstlers, so wie er in seinen letzten Lebensjahren sich den Wienern gezeigt. Der Medaille Aversseite bringt geschmackvoll neben dem Lorbeer noch als Inschrift: „Meine Zeit wird noch kommen." (Abb. s. S. 395.) *Sofie Frank (Nürnberg).*

— *Wagneriana.* Die Gedenkfeier zu Wagners 100. Geburtstag an der Wiener Universität ist großartig inszeniert gewesen. Frau *Friedrich-Materna*, die einstige Brünnhilde und Kundry aus Wagners Bayreuther Zeit, gab dem Feste eine besonders interessante Note. Das Publikum war tief gerührt von ihrem Auftreten. — Die Wagner-Gemeinde in *Rom* hat eine Gedenkfeier veranstaltet, bei der Dr. Fr. Aquilanti die Festrede hielt. — Während auch Venedig eine Wagner-Feier unter allgemeiner Teilnahme auf dem Marcusplatz veranstaltet hat, ist Wagner in Königsberg, wo er einst als Kapellmeister wirkte, an seinem 100. Geburtstag offiziell überhaupt vergessen worden. Allein Obermusikmeister Max Böttcher rettete die Ehre der Stadt der reinen Vernunft und gab ein Wagner-Konzert unter freiem Himmel.

— *Eine neue Gluck-Gesellschaft.* Zum 200. Geburtstage Glucks, der im Frühjahr 1914 gefeiert werden wird, soll eine Gesellschaft gegründet werden, deren Zweck darin besteht, die sämtlichen musikalischen und literarischen Werke Glucks im Druck herauszugeben, stilreine Gluck-Aufführungen anzuregen und literarisch das Verständnis und die Liebe für die Art und Bedeutung Glucks zu wecken. Der Verein soll seinen Sitz in Dresden haben; die Mitgliederbeiträge (zehn Mark pro Jahr) sind an die „Kunstwart"-Leitung Dresden-Blasewitz zu senden.

— *Von den Theatern.* Unter dem Kennwort: *Städtebundtheater auf genossenschaftlicher Grundlage* lesen wir: „Der seit langem bestehende Plan der Bühnengenossenschaft, durch Uebernahme von oder Beteiligung an Theatern direkten Einfluß auf die künftige Gestaltung der Theaterverhältnisse zu gewinnen, scheint jetzt endlich zur Verwirklichung kommen zu wollen. Bekanntlich haben sich in den letzten Jahren wiederholt staatliche sowohl wie städtische Behörden an die Genossenschaft gewandt, um mit ihrer Hilfe Städtebundtheater ins Leben zu rufen. Jetzt hat ein aus führenden Persönlichkeiten der Rheinprovinz bestehender Verein, an der Spitze der Düsseldorfer Regierungspräsident, beschlossen, ein Wandertheater zu gründen. Voraussetzung war, daß die Bühnengenossenschaft sich in irgend einer Form daran beteiligen würde. Bei einer Konferenz, die vor kurzem in Düsseldorf stattfand, an der auch Vertreter der Bühnengenossenschaft teilnahmen, hatten diese ihre Bereitwilligkeit bekundet, sich mit einem Beitrage dem Verein „Rheinisch-Westfälische Verbandsbühne" anzuschließen und außerdem einen Garantiefonds zur Verfügung zu stellen. Zur Bedingung wurde dabei die Verpflichtung des Vereins gemacht, daß das für die Bühne anzustellende Personal den Bestimmungen der Bühnengenossenschaft entsprechend angestellt, behandelt und bezahlt wird. Diese Bestimmung fand in der Versammlung einmütige Zustimmung." — Der *Magdeburger* Magistrat sieht sich gezwungen, die Stadttheaterfrage neu zu regeln, da die Mitteldeutsche Privatbank in Magdeburg, bisher Mitglied der Magdeburger Stadttheaterbetriebsgesellschaft, wegen schlechten Geschäftsganges des Stadttheaters vom Vertrag zurückgetreten ist. Nach einer Meldung des Berliner Börsenkuriers haben die Stadtverordneten daraufhin den Vertrag mit Direktor Hagin, der zurzeit die Kroll-Oper in Berlin leitet, sofort gelöst. — Hagin war der vortreffliche Mann, der mit dem Gedanken, zur Jahrhundertfeier freie Wagner-Vorstellungen zu geben, voranging.

— *Neue Meistergeigen.* Neue Meistergeigen hat Dr. *Karl Herschel*, ein bekannter Ohrenarzt in *Halle a. S.*, nach einem eigenen System bauen lassen. Seit vier Jahren beschäftigt sich Dr. Herschel mit dem Problem einer Veredelung und Verbesserung des Geigentones, und jetzt sind seine mannigfachen Versuche und Proben zu einem gewissen Abschluß gekommen. Die neuen Instrumente bestechen durch ihre Tonqualität. Sie sind mit alten Meistergeigen (Amati, Guarneri, Gagliano) und Violinen neuer berühmter Firmen vor Sachkennern und Musikern oftmals in Konkurrenz gebracht worden und sind n i c h t unterlegen. Sein Geheimnis verrät der Erfinder nicht. So viel kann aber gesagt sein, daß der Lack und Dr. Großmanns Abstimmungstheorie für diese Geigen keine Rollen spielen. Auch schädliche Bearbeitungen des Holzes sind ausgeschlossen. Es wird das beste Material verwendet, und in den Dimensionen liegen die genauen Maße der großen Stradivari zugrunde. Der oft angewandte Trick, möglichst dünnes Holz zu verarbeiten, ist ebenfalls von der Hand zu weisen; denn bis jetzt haben sich sämtliche Instrumente nach der günstigen Seite hin entwickelt. Die Herschel-Geigen, die übrigens zunächst noch nicht käuflich sind, aber Interessenten gerne vorgeführt werden, haben auch schon die Anerkennung hervorragender Künstler wie Heß, Holländer und Burmester gefunden. *P. Kl.* — Dazu schreibt uns unser ständiger Mitarbeiter in Fragen des Geigenbaus, *Eugen Honold* in Düsseldorf: Wieder ist also ein Doktor unter die Erfinder und Entdecker im Geigenbau gegangen. Die Reihe derer, die das „Geheimnis" entdeckt haben, läßt sich schon kaum mehr übersehen. Solange man nicht weiß, auf welche Weise diese Tonveredlung erzielt wird, darf man sich auch in diesem Fall wohl in den Mantel der Skepsis hüllen. Daß die Herschel-Geigen gegenüber Violinen neuer berühmter Firmen nicht unterlegen sind, besagt übrigens, daß es moderne Geigen auch ohne Geheimnis gibt, die für voll genommen werden dürfen auch im Sinn des Einsenders dieser Notiz.

* * *

## Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Aus Anlaß des *Jenaer* Tonkünstlerfestes haben Auszeichnungen erhalten: *Siegmund v. Hausegger* und *Philipp Wolfrum* den Sachsen-Weimarischen Weißen Falken I. Klasse, Professor *Fritz Stein* in Jena denselben Falken II. Klasse; Hofrat *Rösch* den juristischen Ehrendoktor der Universität Jena. — Der norwegische Komponist *Gerhard Schjelderup* in Dresden ist zum Professor ernannt worden.

— *Leo Blech* ist anläßlich des 25jährigen Regierungsjubiläums des Kaisers und zur Anerkennung für die mit hohem künstlerischem Erfolg geleiteten Jubiläumsfestspiele zum Kgl. Generalmusikdirektor ernannt worden. Wenige Wochen vorher fand unter glänzenden Bedingungen eine Verlängerung seines Vertrages mit der Kgl. Hofoper bis zum Jahre 1921 statt.

— Musikdirektor *Edgar Hansen* ist zum Direktor der Mannheimer Liedertafel berufen worden und zwar nach einmaligem Probedirigieren unter zahlreichen Bewerbern. Hansen hat den Heilbronner Liederkranz drei Jahre geleitet, daneben den von ihm gegründeten Gemischten Chor und einen Damenchor. Er ist ein begabter Chordirigent, und man wird sein Scheiden von Heilbronn als Verlust betrachten.

— Der Schriftsteller *Richard Nordhausen* in Berlin, der wegen Beleidigung Felix Weingartners, den er „kontraktbrüchig" genannt, zu 100 M. Geldstrafe verurteilt worden war, hatte dagegen Berufung eingelegt. Er hat aber jetzt die Berufung zurückgezogen, womit das Strafurteil rechtskräftig geworden ist.

— Der berühmte Violoncellist *D. Popper* in Budapest hat seinen 70. Geburtstag gefeiert. Popper ist Prager von Geburt und war Kammervirtuose des Fürsten von Hohenzollern, und wurde dann an die Wiener Hofoper berufen; ihr hat er von 1868 bis 1873 als Konzertmeister angehört. An der ungarischen Landesmusikakademie wirkt Popper, der sich auch kompositorisch für sein Instrument betätigt hat, seit Jahrzehnten als Lehrer.

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 19 bringt eine Rarität: eine Sonate in Es von *Christoph Nichelmann*. Nichelmann war 1717 in Treuenbrietzen geboren und starb 1762 in Berlin. Er war ein Schüler von Sebastian Bach und von Quantz; zwölf Jahre lang war er als II. Cembalist Friedrichs des Großen angestellt. Von seinen Kompositionen sind unter anderen je 6 Sonaten (op. 1 und 2) handschriftlich erhalten. Unsere Sonate erscheint in der Bearbeitung von Kammermusikus *W. Abert* in Stuttgart, zum erstenmal im Druck. Das Stück ist nicht die Arbeit eines Genies, aber charakteristisch für seine Zeit, die Zopfzeit. Der liebenswürdige letzte Satz schließt das flotte Stücklein sehr gut ab. Unsere Leser werden die „Sonate", die sich auch für den Unterricht eignet, mit Interesse aufnehmen.

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 21. Juni, Ausgabe dieses Heftes am 3. Juli, des nächsten Heftes am 17. Juli.**

# NEUE MUSIK-ZEITUNG

| XXXIV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG<br>Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark. | 1913 Heft 20 |
|---|---|---|

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik“). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.


**Inhalt:** 

## Die Versicherungspflicht der Musiker und Musiklehrer.

**Von Rechtsanwalt Dr. FREIESLEBEN (Leipzig).**

NACH langjährigen Vorarbeiten sind Ende 1911 endlich die neuen Reichsversicherungsgesetze zustande gekommen, durch die ein erheblicher Teil des Musikerstandes der langerstrebten Wohltaten, freilich auch der empfindlichen Lasten der staatlichen Versicherung gegen Krankheit und Arbeitsunfähigkeit teilhaftig geworden ist. Die Hauptaufgabe der neuen Gesetzgebung war nicht nur die Weiterbildung der ganzen, vor einem Vierteljahrhundert begründeten sozialen Versicherung und die Anpassung der teilweise veralteten Bestimmungen der früheren Gesetze an die Verhältnisse der Gegenwart, sondern vor allem die harmonische Zusammenfassung der bis dahin in getrennten Gesetzen behandelten einzelnen Versicherungszweige. Leider ist die Hoffnung auf eine wirklich einheitliche Regelung des gesamten sozialen Versicherungswesens durch ein klares und gemeinverständliches Gesetz zunichte geworden, und zwar hauptsächlich durch den seltsamen Gedanken, neben der großen Reichsversicherungsordnung, die im einzelnen die Kranken-, Unfall- und Invalidenversicherung umfaßt, ein gleichfalls umfangreiches Gesetz über die „Angestelltenversicherung“ zu erlassen. Mag diese Spaltung auch durch eine Reihe sachlicher Erwägungen begründet gewesen sein, so kann doch kaum bestritten werden, daß es sich hierbei um einen gesetzgeberischen Mißgriff handelt und daß die Vorteile der Trennung beider Gesetze durch ihre Nachteile weit aufgewogen werden. Namentlich der Umstand, daß eine Anzahl Berufsstände in den Kreis der nach beiden Gesetzen versicherungspflichtigen Personen fallen und demnach einer doppelten Versicherungspflicht unterliegen, deren Zwecke zum Teil ganz die gleichen sind, hat viel berechtigte Verwunderung hervorgerufen und die praktische Durchführung des gesamten Versicherungswerkes erheblich erschwert. Auch die Tatsache, daß die einzelnen Versicherungsarten zu verschiedener Zeit in Kraft treten — die Krankenversicherung erst 1. Januar 1914, während die Invalidenversicherung schon seit 1. Januar 1912, die Versicherung nach dem Angestellten-Versicherungsgesetz seit 1. Januar 1913 in Wirksamkeit ist —, trägt nicht dazu bei, das Publikum leichter mit den neuen Einrichtungen vertraut zu machen.

Von den Bestimmungen der R.V.O. findet der Abschnitt über die Unfallversicherung auf Angehörige der Musikerberufe keine Anwendung; insbesondere sind auch Bühnenmitglieder nicht unfallversicherungspflichtig. Dagegen unterliegen nach dem Gesetze

1. Bühnen- und Orchestermitglieder ohne Rücksicht auf den Kunstwert ihrer Leistungen,
2. Lehrer und Erzieher

beiderlei Geschlechts sowohl der Krankenversicherung wie der Invalidenversicherung nach der R.V.O. und andererseits gleichzeitig der Versicherung nach dem Angestelltenversicherungsgesetz.

Durchgehends ist im Gesetz eine Versicherungspflicht nur soweit anerkannt, als der regelmäßige Jahresarbeitsverdienst nicht eine festgesetzte Maximalgrenze übersteigt. Es besteht nämlich

a) die Krankenversicherungspflicht nur bis zu einem Jahresarbeitsverdienst von 2500 M.,
b) die Invalidenversicherungspflicht, die zugleich die Alters- und Hinterbliebenenversicherung in sich schließt, bis zu einem Jahresarbeitsverdienst von 2000 M.,
c) die Versicherungspflicht nach dem Angestellten-Versicherungsgesetz endlich bis zu einem Jahresarbeitsverdienst von 5000 M.

Die Versicherungspflicht zu b) und c) beginnt erst mit dem vollendeten 16. Lebensjahre, zu a) hingegen gegebenenfalls schon früher mit dem Eintritt in die versicherungspflichtige Beschäftigung. Für die Bemessung des Jahresarbeitsverdienstes sind etwaige Naturalbezüge (freie Wohnung, Kost usw.) nach den ortsüblichen Sätzen mit zu berechnen; wer nur solche Naturalbezüge, aber keine Entschädigung in Geld erhält, unterliegt nur der Krankenversicherungspflicht.

Auch soweit Personen der versicherungspflichtigen Klassen nach der Höhe ihres Verdienstes der Versicherungspflicht jedes einzelnen Zweiges nicht oder nicht mehr unterliegen, können sie unter bestimmten Voraussetzungen freiwillig der Versicherung beitreten oder darin verbleiben und erlangen dadurch die gleichen Rechte wie die Zwangsversicherten. Zur Angestelltenversicherung ist freiwilliger Beitritt jedoch nur bis Ende 1913 zugelassen.

Mitglieder der obengenannten Berufsklassen unterliegen nun aber nicht sämtlich der Versicherungspflicht, sondern nur soweit als sie in abhängiger Stellung sich befinden und also dem Kreise der Arbeitnehmer, nicht dem der selbständigen Berufe angehören. Gerade in dieser Hinsicht macht die Abgrenzung der Versicherungspflichtigen erhebliche Schwierigkeiten, zumal die beiden Gesetze in diesem Punkte nichts weniger als klar sind. Die

R.V.O. beschränkt sich darauf, zu sagen, daß die bezeichneten Personengruppen nur dann versicherungspflichtig sind, wenn sie „gegen Entgelt beschäftigt werden"; das Angestellten-Versicherungsgesetz macht die Versicherungspflicht davon abhängig, daß die betreffenden Personen „gegen Entgelt als Angestellte beschäftigt werden". Dieses Kennzeichen wird bei der ersten der beiden obenerwähnten Berufsklassen, den Bühnen- und Orchestermitgliedern, regelmäßig zutreffen. Der Orchesterdirigent macht eine Ausnahme nur dann, wenn er im wirtschaftlichen Sinne der Unternehmer ist, also auf eigene Rechnung arbeitet und die Orchestermitglieder besoldet. Wird er hingegen samt seiner Kapelle von einem anderen, etwa einem Gastwirt, in der Weise engagiert, daß dieser mit den einzelnen Mitgliedern der Kapelle direkt Verträge abschließt und den Dirigenten gleich diesen bezahlt, so ist auch der Orchesterleiter Angestellter und der Wirt spielt die Rolle des Unternehmers. Was ein Orchester ist, definiert das Gesetz natürlich nicht; da aber ausdrücklich ein Kunstwert der Leistungen nicht erfordert wird, ist anzunehmen, daß schon eine Vereinigung von wenigen Spielern als Orchester anzusehen ist. Vereinigen sich jedoch mehrere Spieler zu einem Orchester in der Weise, daß sie auf eigene gemeinsame Rechnung konzertieren und den aus Eintrittsgeldern erhaltenen Gewinn teilen, so sind sie versicherungsfrei, denn sie werden mangels eines Anstellungsverhältnisses nicht „gegen Entgelt beschäftigt". Auch der Begriff der Bühnenmitgliedschaft ist im Gesetz nicht näher umschrieben; hier weist der Zusatz „ohne Rücksicht auf den Kunstwert der Leistungen" ebenfalls darauf hin, daß die untere Grenze sehr weit zu ziehen ist und also Varietés und Kabaretts mit darunter inbegriffen sind.

Der zweiten Berufsklasse, den „Lehrern und Erziehern", gehören natürlich auch die Musiklehrer an. Soweit es sich um die an Musikschulen tätigen Lehrer handelt, steht von vornherein außer Zweifel, daß ein die Versicherungspflicht begründendes Angestelltenverhältnis vorliegt; Arbeitgeber ist in diesem Falle der Inhaber oder Direktor der Musikschule, der als solcher der Versicherungspflicht nicht unterliegt. Aber auch hinsichtlich der selbständigen Musiklehrer hat die Praxis an der Hand einer von der Reichsversicherungsanstalt erlassenen Anleitung sich auf den Standpunkt gestellt, daß hier ein Anstellungsverhältnis vorliege, nämlich im Verhältnis zum Schüler bezw. dessen Eltern, die für die Unterrichtsgelder aufzukommen haben. Deshalb wird gegenwärtig behördlicherseits allgemein angenommen, daß auch selbständige Musiklehrer, vorausgesetzt daß ihr Erwerb nicht die erwähnten Höchstgrenzen übersteigt, der Pflicht zur Krankenversicherung, zur Invalidenversicherung und zur Angestelltenversicherung unterliegen. Ob dies tatsächlich im Sinne der Versicherungsgesetze ist. erscheint einigermaßen zweifelhaft. Sicher ist jedoch, daß die praktische Durchführung der gesetzlichen Vorschriften gerade beim selbständigen Musiklehrer mit außerordentlichen Schwierigkeiten verbunden ist, namentlich weil dieser immer für mehrere und häufig wechselnde Arbeitgeber tätig ist, die natürlich auch dementsprechend einzeln mit zur Beitragsleistung herangezogen werden müssen.

Denn allen Versicherungsarten ist gemeinsam, daß Arbeitnehmer und Arbeitgeber in bestimmtem Verhältnis zusammen die Beiträge aufzubringen haben. Zur Krankenversicherung entrichtet der Versicherte $^2/_3$, der Arbeitgeber $^1/_3$ der Beiträge, während bei den anderen beiden Versicherungszweigen beide zu gleichen Teilen zu bezahlen haben. Durchweg hat der Arbeitgeber der Krankenkasse oder der Versicherungsanstalt die ganzen Beiträge zu leisten und kürzt den auf den Versicherten entfallenden Anteil regelmäßig von dessen Vergütung. Dementsprechend ist der Arbeitgeber für die Entrichtung der Beiträge und für die dazu eventuell vorgeschriebenen Meldungen verantwortlich und macht sich durch Unterlassungen sogar strafbar.

Soweit mehrere Arbeitgeber zugleich in Frage kommen — beim selbständigen Musiklehrer ist dies, wie gesagt, regelmäßig der Fall — haben sie den Arbeitgeberanteil gemeinsam nach Verhältnis ihrer Leistungen zu tragen. Für die Angestelltenversicherung ist ein relativ einfacher Ausweg vorgesehen, indem jeder Arbeitgeber $8\,^0/_0$ des monatlichen Entgelts an die Beitragsstellen entrichtet. Die Hälfte davon kann er dem Musiklehrer bei der Entlohnung abziehen. Bei der Kranken- und Invalidenversicherung, zu der die Beiträge nach Wochen berechnet, meist aber auch allmonatlich eingehoben werden, berechnet die Beitragsstelle — in der Regel ist dies für diese beiden Versicherungszweige die zuständige Ortskrankenkasse — den auf die einzelnen Arbeitgeber entfallenden Betrag. Unter Umständen ist auch statthaft, daß der Versicherte selbst die Beiträge an die Kasse bezahlt und sie sich zum entsprechenden Teile von seinen Arbeitgebern erstatten läßt; der versicherungspflichtige Musiklehrer wird gut tun, in dieser Weise seinen Arbeitgebern die mit der Versicherungspflicht verbundenen Unannehmlichkeiten möglichst zu erleichtern. Eine vom Gesetz nicht gewollte, aber kaum zu vermeidende Folgeerscheinung wird natürlich sein, daß viele Musiklehrer sich moralisch verpflichtet fühlen, ihre Unterrichtnehmer mit der ganzen Versicherungsangelegenheit nicht zu belästigen, und lieber die vollen Beiträge allein zahlen bezw. ihre Honorare um die entsprechenden Pfennigbeträge herabsetzen; dadurch verdoppelt sich natürlich die diesem nicht auf Rosen gebetteten Stande auferlegte Belastung.

Die Höhe der Beiträge wird für die Krankenversicherung von den einzelnen Krankenkassen festgesetzt; sie darf in der Regel $4^1/_2$—6 Prozent des Durchschnittslohns nicht übersteigen. Für die Invaliden- und Angestelltenversicherung ist die Höhe der Beiträge reichsgesetzlich nach Lohnklassen geregelt. Für erstere betragen sie bei einem Jahresarbeitsverdienst

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| bis zu 350 M. | . . . . | 16 Pf. | wöchentlich, |
| von 350 bis 550 | „ . . . . | 24 „ | „ |
| „ 500 „ 850 | „ . . . . | 32 „ | „ |
| „ 850 „ 1150 | „ . . . . | 40 „ | „ |
| „ 1150 „ 2000 | „ . . . . | 48 „ | „ |

für die Angestelltenversicherung hingegen bei einem Jahresarbeitsverdienst

| | | | |
|---|---|---|---|
| bis zu 550 M. | . . . . | 1.60 M. | monatlich |
| 550 „ „ 850 „ | . . . . | 3.20 „ | „ |
| 850 „ „ 1150 „ | . . . . | 4.80 „ | „ |
| 1150 „ „ 1500 „ | . . . . | 6.80 „ | „ |
| 1500 „ „ 2000 „ | . . . . | 9.60 „ | „ |
| 2000 „ „ 2500 „ | . . . . | 13.20 „ | „ |
| 2500 „ „ 3000 „ | . . . . | 16.60 „ | „ |
| 3000 „ „ 4000 „ | . . . . | 20.— „ | „ |
| 4000 „ „ 5000 „ | . . . . | 26.— „ | „ |

Befreiungen von der Pflicht zur Invaliden- und Angestelltenversicherung sind unter bestimmten Voraussetzungen möglich; namentlich genießen diesen Vorteil Lehrer an öffentlichen Anstalten mit Pensionsberechtigung. Von der Angestelltenversicherung kann auch befreit werden, wer nachweist, daß er vor Inkrafttreten des Gesetzes bereits Mitglied einer Lebensversicherung war, vorausgesetzt, daß die ihm daraus zustehenden Ansprüche den durch die staatliche Versicherung gewährten Rechten in gewissem Maße gleichkommen.[1]

Den Pflichtbeiträgen stehen nun bei Eintritt eines Versicherungsfalles folgende Vorteile gegenüber.

---

[1] Die durch diese Beiträge bedingte Gesamtbelastung ist namentlich für die unteren Lohnklassen, bei denen mehrfache Versicherungspflicht zusammentrifft, horrend. Unter Annahme eines durchschnittlichen Krankenkassenbeitrags von $5\,^0/_0$ hat ein Versicherter insgesamt zu entrichten bei

| | | | |
|---|---|---|---|
| 900 M. | Jahresarbeitsverdienst | 79.20 M. | jährlich, |
| 1500 „ | „ | 115.08 „ | „ |
| 2400 „ | „ | 159.20 „ | „ |
| 3600 „ | „ | 120.— „ | „ |
| 4800 „ | „ | 156.— „ | „ |

I. Auf Grund der Krankenversicherung wird dem Versicherten in jedem Krankheitsfalle Krankenpflege und Krankengeld gewährt. Die Krankenpflege umfaßt freie ärztliche Behandlung, Versorgung mit Arznei und kleineren Heilmitteln (Brillen, Bruchbändern usw.). Statt dessen kann die Kasse Kur und Verpflegung in einem Krankenhause vorschreiben; bei Personen, die eigenen Hausstand führen oder Mitglieder des Haushalts ihrer Familie sind, ist dies jedoch in der Regel nur mit ihrer Einwilligung zulässig. Als Krankengeld wird für die Dauer der durch die Krankheit bedingten Arbeitsunfähigkeit die Hälfte des von der Kasse festgesetzten ortsüblichen Grundlohnes gewährt, jedoch erst vom 4. Krankheitstage an, so daß bei Krankheiten von einer Dauer bis zu 3 Tagen kein Krankengeld gewährt wird. Alle diese Leistungen werden 26 Wochen lang gewährt; von Ablauf dieser Zeit an tritt dann eventuell eine Rente auf Grund der Invaliden- und Angestelltenversicherung ein. Der Satzung der einzelnen Krankenkassen bleibt es überlassen, ob und in welchem Umfange auch versicherungsfreien Familienmitgliedern des Versicherten Krankenhilfe gewährt werden soll. Die Krankenkassen gewähren auch allen weiblichen Versicherten im Falle der Niederkunft ein achtwöchentliches Wochengeld; die Satzung kann auch Leistung von Geburtshilfe und Stillprämien zulassen. Endlich zahlt die Krankenkasse im Todesfalle ein Sterbegeld in Höhe des zwanzigfachen Grundlohnes zur Deckung der Bestattungskosten.

II. Auf Grund der Invalidenversicherung wird dem Versicherten gewährt:

a) für den Fall der Invalidität eine **Invalidenrente**, die aus einem festen Reichszuschuß von jährlich 50 M., einem Grundbetrag von jährlich 60 bis 100 M. (je nach Höhe der Lohnklasse) und einem von der Zahl der erfüllten Beitragswochen abhängigen Steigerungsbetrag besteht. Als invalide gilt, wer in einer seinen Kräften und Fähigkeiten entsprechenden Erwerbstätigkeit weniger als 1/3 des Betrags, den ein voll Erwerbsfähiger in gleicher Tätigkeit verdienen würde, zu verdienen vermag.

b) Vom vollendeten 70. Lebensjahre ab bezieht der Versicherte ohne Rücksicht auf etwa noch vorhandene Arbeitsfähigkeit eine **Altersrente** von jährlich 110 bis 230 M. (je nach Höhe der Lohnklasse). Bei Eintritt der Invalidität tritt an ihre Stelle natürlich die Invalidenrente; Invaliden- und Altersrente werden also nicht gleichzeitig nebeneinander gewährt.

c) Bei Ableben des Versicherten erhält die Witwe ein einmaliges Witwengeld und eine fortlaufende Witwenrente, Waisen unter 15 Jahren Waisenrente und eine bei Vollendung des 15. Lebensjahres fällige Waisenaussteuer. Die Witwenrente beträgt etwa drei bis vier Zehntel der Invalidenrente; das Witwengeld entspricht dem einjährigen Betrag der Witwenrente; die Waisenrente beträgt einen nach Anzahl der Waisen abgestuften Teilbetrag der Invalidenrente und die Waisenaussteuer den achtmonatlichen Betrag der Waisenrente.

III. Die Angestelltenversicherung gewährt im wesentlichen dem Versicherten dieselben Leistungen wie die Invalidenversicherung. Nur sind die Beträge den höheren Beitragsleistungen entsprechend wesentlich höher und die Bedingungen auch sonst günstiger, wie überhaupt im allgemeinen die Angestelltenversicherung auf die Bedürfnisse besserer Stände zugeschnitten ist, als die Invalidenversicherung, die ihrem Ursprung nach lediglich für den vierten Stand gedacht war.

a) Im Falle der Berufsunfähigkeit wird eine Invalidenrente, hier „Ruhegeld“ genannt, gewährt. Berufsunfähigkeit liegt bereits dann vor, wenn zufolge körperlicher Gebrechen oder wegen Schwäche der körperlichen und geistigen Kräfte die Arbeitsfähigkeit des Versicherten **in seinem Berufe** auf weniger als die Hälfte derjenigen eines körperlich und geistig gesunden von ähnlicher Ausbildung und gleichwertigen Fähigkeiten gesunken ist; der Begriff ist also wesentlich weiter, als der der Invalidität nach der R.V.O. Der Betrag des jährlichen Ruhegeldes ist gleich 1/4 der Summe der in den ersten 10 Jahren der Beitragspflicht geleisteten Beiträge zuzüglich 1/8 der übrigen geleisteten Beiträge.

b) Vom vollendeten 65. Lebensjahre an wird dem Versicherten unter allen Umständen dieses Ruhegeld als Altersrente gewährt, ohne Rücksicht auf etwa noch vorhandene Arbeitsfähigkeit, doch treten eventuell Kürzungen des Betrags nach Maßgabe des noch vorhandenen tatsächlichen Arbeitsverdienstes ein.

c) Vom Tode des Versicherten ab erhält seine Witwe eine Witwenrente, Waisen bis zum vollendeten 18. Lebensjahre eine Waisenrente; ein „Witwengeld“ und eine „Waisenaussteuer“ ist im Angestelltenversicherungsgesetz nicht vorgesehen. Die Witwenrente beträgt 2/5 des Ruhegeldes, das der Verstorbene bezogen hätte; die Waisenrente beträgt 1/5 und bei Vollwaisen 2/5 der Witwenrente.

Bei der Invalidenversicherung wie bei der Angestelltenversicherung ist auch ein kostenloses Heilverfahren zur Abwendung drohender Arbeitsunfähigkeit vorgesehen.

In beiden Versicherungszweigen ist die Erlangung der Versicherung von der Erfüllung einer gewissen Wartezeit abhängig, während deren Beiträge geleistet worden sein müssen.

Im ganzen geben die beiden Versicherungsgesetze, die trotz ihrer sprachlich vorbildlichen Fassung redaktionell nicht durchweg glücklich gestaltet sind, in vielen Punkten zu Zweifeln Anlaß; die praktische Handhabung wird deshalb erst allmählich in sicheren Fluß kommen. Dann erst wird der wahre Wert der Versicherungs-Gesetzgebung sicher zu beurteilen sein; bei bureaukratischer Auslegung kann sie ein Schrecken, bei freier und vornehmer Handhabung sicher ein Segen für die beteiligten Berufskreise werden.

### Beispiele.

I. Invalidenversicherung.

| Jahres-arbeits-verdienst M. | Zurückgelegte Beitragsjahre | Jahresbeitrag der | | |
|---|---|---|---|---|
| | | Invalidenrente | Altersrente | Witwenrente |
| 600 | 10 | 171.60 | — | 86.48 |
| 600 | 20 | 213.20 | — | 98.96 |
| 600 | 30 | 253.20 | 170.— | 110.96 |
| 600 | 40 | 296.40 | 170.— | 138.92 |
| 1200 | 10 | 212.40 | — | 98.72 |
| 1200 | 20 | 247.80 | — | 117.44 |
| 1200 | 30 | 337.20 | 230.— | 138.16 |
| 1200 | 40 | 399.60 | 230.— | 154.88 |

II. Angestelltenversicherung.

| Jahres-arbeits-verdienst M. | Zurückgelegte Beitragsjahre | Jahresbeitrag | |
|---|---|---|---|
| | | des Ruhegelds bezw. der Altersrente | der Witwenrente |
| 1200 | 10 | 204.— | 81.60 |
| 1200 | 20 | 308.— | 123.20 |
| 1200 | 30 | 412.— | 164.80 |
| 1200 | 40 | 516.— | 206.40 |
| 2400 | 10 | 396.— | 158.40 |
| 2400 | 20 | 594.— | 237.60 |
| 2400 | 30 | 792.— | 316.80 |
| 2400 | 40 | 990.— | 396.— |
| 4800 | 10 | 780.— | 312.— |
| 4800 | 20 | 1170. | 468.— |
| 4800 | 30 | 1560.— | 624.— |
| 4800 | 40 | 1950.— | 780.— |

Bei dieser Berechnung ist angenommen, daß das angegebene Einkommen während der ganzen Beitragszeit

das gleiche geblieben ist, was selten der Fall sein wird. Bei wechselndem Einkommen greifen ziemlich komplizierte Berechnungsarten Platz, von deren Darstellung hier abgesehen werden muß.

# Die Klaviersonaten von Joh. Brahms.

## Technisch-ästhetische Analysen.

Von Professor Dr. WILIBALD NAGEL.

Sonate in C dur, Op. I. (Fortsetzung.)

IV. Satz. Finale. *Allegro con fuoco.* — Diesem Satze nahe sich nur, wer das Herz in der Brust jugendlich-stürmisch schlagen fühlt. Philistersinn wird ihn nicht fassen, auf seine „Rechte" pochendes und polterndes Alter ihn händeringend ablehnen. Wer aber mit der Jugend fühlen kann, dem wird dies Gebilde die Tage ins Gedächtnis rufen, da alle Triebe in ungebändigter Fülle und Kraft in ihm mächtig waren, das Leben im Sonnenglanze vor ihm lag, kein Berg zu hoch, kein Fluß zu breit, keine Mühe zu groß erschien, wenn es ein herrliches Ziel zu erreichen galt. Wer denkt da, ob Wolkenschatten heraufziehen werden, ob das Leben ihm und seinen Blütenträumen zerstörende Stürme senden, ob die Welt ihm scheeläugig begegnen werde? Hier ist wohl nicht ganz eine gleiche Stimmungsfülle zu finden, wie sie den Dichter im Vorspiele zu Goethes „Faust" durchglüht. Und doch ist manches von ihr darin. Zunächst künden diese stürmisch wogenden Gänge nur das Verlangen, jeder Enge zu entfliehen, mit dem Leben zu ringen und zu siegen. Das sich selbst vertrauende Kraftgefühl singt einen jauchzenden Päan. Und aus diesem Gefühle heraus erwachsen mildere Regungen, die die Brust mit wohligem Frohsinn erfüllen. Was er an Wollen und Hoffen in sich barg, was ihm die Brust in Hochgefühlen schwellen ließ, das hat der junge Brahms hier in zwingende Töne gebannt.

So ungefähr mag man den Stimmungsverlauf dieses abschließenden Satzes der Sonate fassen, die in der Einheitlichkeit ihres Gedankenganges auch nicht die geringste Lücke aufweist.

Will man den letzten Satz des Werkes formell gliedern, so muß man den ganzen ersten Abschnitt bis zum Vorzeichenwechsel, also die Seiten 22 und 23 als eine einzige Periode auffassen (selbstredend mit Ausnahme der beiden letzten überleitenden Takte). Die herkömmlichen Begriffe von Vorder- und Nachsatz treten zurück; den Aufbau bestimmen die folgenden, psychologisch wichtigen Momente: zunächst neben den Oktavensprüngen und dem Hauptmotive selbst der Rhythmus der Baßfigur, ein Bild gleichmäßig vorandrängender Kraft:



die dem den Satz vornehmlich beherrschenden Hauptgedanken ihr Kennzeichen aufdrückt; sodann die mit Takt 5 beginnende Akkordreihe und ihr stampfender Rhythmus:




weiter die sich aufbäumenden, rhythmischen Verschiebungen (Takt 9 ff.):




endlich das muntere Spiel in Takt 16 ff.:



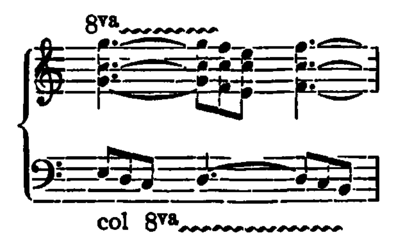
das sich in zweitaktigen Abschnitten fortsetzt und wie ein Rufen zu fröhlichem Jagen und Streiten klingt. Es spinnt sich mit verkürzten Motiven weiter und leitet in den Hauptsatz zurück. Daneben aber sehe man das Hauptmotiv selbst und seinen sozusagen handgreiflich deutlichen Sinn. Es beginnt mit dem taktischen Niederschlage, und wird durch diesen, die machtvoll aufwärtstreibenden Terzgänge und die arpeggierten Akkorde (die uns berühren, als rüttele eine Riesenfaust an einem Hindernis) in seinem Ausdrucke bestimmt:




Sodann achte man auf die hier ganz besonders eindringlichen Sprünge und sehe, wie Brahms bei der Rückkehr des Hauptsatzes (Seite 23, 3. System) dessen Ausdruckskraft steigert: er teilt den viertaktigen Abschnitt in drei tonal verschiedene Glieder ab:



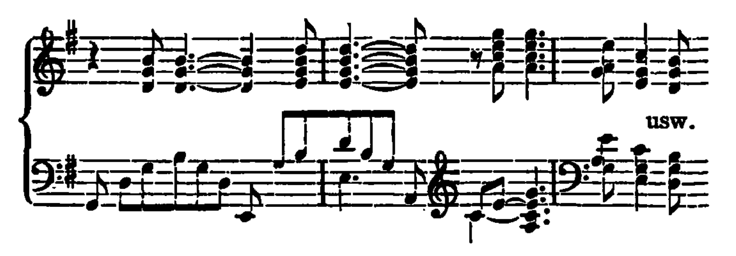

und geht bei:




in ein Wechselspiel mit dem Motive aus Takt 5 über, das in Dur und Moll auftritt; dann erscheint Motiv 3 des Satzes, die rhythmischen Rückungen: Sieger bleiben der drängende Achtelrhythmus im Basse und die freudejauchzenden Oktavsprünge.

Das ist Musik, die im Beethovenschen Geiste empfangen wurde. Im Einzelausdrucke freilich ist sie neu.

Der zweite Abschnitt des Finales, das man als in freier Rondoform mit Coda geschrieben bezeichnen kann, wenn man durchaus die Form bezeichnen will, steht in G dur. Aus den gesättigten Klängen, deren Beginn sehnsuchtsvoll schwellend aufsteigt (man achte auf die Steigerung der Intervallschritte), spricht wonniges Behagen, seliges Glücksgefühl. Eine wundervolle Einheit des Empfindens durchflutet dies Gebilde, die dadurch ganz besonders in die Erscheinung tritt, daß Ober- und Unterstimmen, wenn man von einzelnen harmonischen Stützpunkten absieht, übereinstimmen, jene zuerst akkordisch gefügt, diese in harmonische Figuration aufgelöst; dann gehen beide gleichmäßig ihren Weg, trennen sich und finden sich, eine der andern folgend, wieder zusammen. Man sehe das einzelne:




die große Weitung der Linie bei:




Es ist ein Wiegen in Wohllaut und Schönheit! Die soeben angemerkte große Ausbuchtung der melodischen Linie bedingt eine Verlängerung des Satzabschnittes, der sich in 4 + 5 Takte teilt. Von Takt 9 ab wird der Satz unter Benutzung des Motives aus Takt 3 zuerst zweistimmig; man bemerke die kanonische Stimmführung und damit, daß das Gefühl der Stimm- und Stimmungseinheit auch hier festgehalten wird:




Der Satz wird bald vollstimmiger, auch steigert sich der Ausdruck dadurch, daß Thema und Nachahmung bald in enge Nachbarschaft treten und das Motiv gekürzt wird:




Das leitet in den Zwischengedanken in *G* in seiner ersten Fassung zurück, der nun Anhangstakte bekommt, die Brahms aus Takt 4 des Abschnittes bildet. Mit ihnen moduliert er nach C dur, wo nun abermals der Zwischensatz einfällt und durch Anhänge nach G dur zurückgetragen wird. Jetzt setzt der Hauptsatz in dieser Tonart ein, aber Brahms bescheidet ihn auf einen einzigen Takt, den er gleich darauf kürzt und rhythmisch schärfer (die Akkordschläge!) zuspitzt; dasselbe Spiel geht durch zwei Takte unvermittelt in F dur vor sich, dann über dem E dur-Dreiklang und über d moll, schließlich wendet sich der Satz nach C dur: in hartem Zusammenpralle gelangen Tonika und Dominantklänge aneinander, Motiv 2 (Seite 26) setzt ein, die harmonischen Rückungen treten auf, und der Satzteil schließt in E dur, um die Tonart des folgenden zweiten Zwischensatzes, a moll, zu erreichen.

Von diesem hat Brahms seinem Freunde Dietrich erzählt, daß ihm das Lied „Mein Herz ist im Hochland" bei der Komposition vorgeschwebt habe. Hochland, heiliges Land — man könnte das Wort dem Ganzen als Motto beigeben. Es ist ein kräftiger, von jeder sentimentalen Beimischung freier Sang, den Brahms hier anstimmt, ein Lied echt volkstümlicher Fassung:



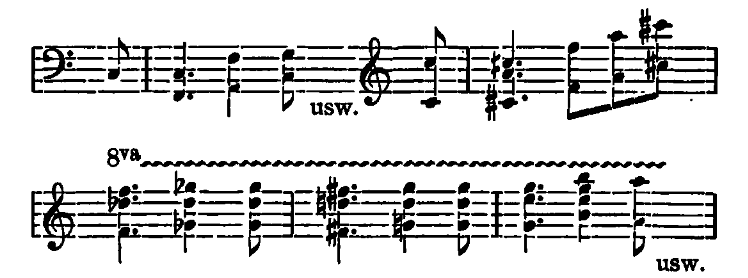
In achttaktigem Vordersatze bewegt sich das Hochlandslied zur Dominante, beginnt dann in A dur abermals, die Takte 3 und 4 werden gestrichen und der Satz in abermaliger regelmäßiger Teilung in 4 × 4 Takten weitergeführt, so zwar, daß kein tonal abgeschlossener Nachsatz entsteht, denn abermals endet dieser Halbsatz auf der Dominante. Zwei das führende Motiv wiederholende Takte folgen in neuer harmonischer Umkleidung und nun setzt, als sei es schon zu viel an lyrischem, ruhigem Behagen, was sich in den 18 Takten geäußert, beim Taktwechsel ($^9/_8$) das beschwingte Achtelmotiv des Basses ein, über dem sich ein lebhaft vorandrängendes Skalenmotiv aufbaut, das den nächsten Abschnitt beherrscht:




Man wird geneigt sein, die zweite Hälfte dieses Absatzes, in dem die Begleitung in der Wellenbewegung gebrochener Akkorde auftritt, als nicht sonderlich gelungenes Einschiebselwerk zu bezeichnen. In der Tat fallen diese Takte (Seite 26 vorletzter Takt bis Seite 27, 2. System 2. Takt) etwas außerhalb des Gesamtausdruckes des Satzes. Beim Abschlusse verschiebt sich der Rhythmus der Baßlinie: [rhythm], und das Hochlandslied erscheint, in wuchtigere Akkorde gekleidet, abermals. Es erhält im 2. Halbsatze einen erweiternden Takt:




und wird nach F dur geleitet, wo nun mit dem Eingangsmotive und anderen Erinnerungen an die Melodie ein Anhangssatz gebildet wird:




Das auch durch den übermäßigen Dreiklang charakterisierte Spiel wiederholt sich, und der Abschnitt kommt über der Septharmonie *e—gis—h—d* zum Abschlusse. Man achte darauf, daß Brahms das Eingangsmotiv immer wieder in die Erinnerung ruft; es zeigt sich auch am Schlusse verkürzt in der Vergrößerung seiner Linie in:



Nach dem Eintritte des Hauptgedankens wechselt es, wie leicht zu ersehen (Seite 28), mit diesem in kräftiger Bewegung voranschreitend ab. Man beachte bei diesen Stellen die wuchtigen harmonischen Weitungen. Schließlich setzt der führende Gedanke in F dur ein, und zwar auf der Dominantharmonie, von wo Brahms den H a u p t s a t z wiederholt, um ihn, in die Tonika einlenkend (Seite 29, 5. System), in grandioser, aber einfacher Steigerung (das ist wieder Beethovenscher Geist; man vergleiche dessen op. 7 Satz 1 bei Eintritt der Coda):



zu der plötzlichen tonalen Ausweichung zu führen:




Damit setzt die Coda des Satzes ein, die zunächst von bekannten Motiven beherrscht wird, denen das drängende Achtelmotiv des Basses ein getreuer Begleiter ist. Doch so gärt es im Innern des seiner Jugendfülle frohen Meisters, daß er hier noch kein Ende finden kann. Abermals treibt es ihn zu neuen Bildungen. Ein „Presto agitato ma non troppo" setzt ein:




dessen markige Schläge bemerkenswert sind wie die langgestreckte Linie der abwärtssteigenden Skalenmelodie, zu der sich das Achtelmotiv des Basses in Sextengängen bewegt. Eine rhythmische Verschiebung (Takt 4 und 3) vor dem Abschlusse bleibe nicht unbemerkt; sie bringt mit der Ausweichung den Satzteil von 9 auf 13 Takte. Der Gedanke wird sodann transponiert in 9 × 14 (!) Takten wiederholt, worauf sich Anhangstakte bilden. Mit dem abermaligen Ansturme des Hauptgedankens geht das Finale zu Ende.

* * *

Ein Triumphlied, das Jugendlust, reines Wollen und viel Können geschaffen, so stellt sich die ganze Sonate dar. Bedeutsam tritt neben die Erscheinung, daß Brahms hier schon in seinen jungen Tagen für das, was er ausdrücken wollte, die rechten Mittel fand, besonders seine Liebe zu volkstümlichem Ausdrucke. Das war ja ein Zug, der aller Romantik eignete, der aber ihm ganz besonders aus innerstem Bewußtsein heraus gekommen war. Wie dieser Liebe ihm später noch Herrliches entkeimte, wissen wir. Es ist die Frage, ob nicht auch eine Erscheinung, die wir hier und da anmerkten, gleichfalls auf sie zurückzuführen ist, jene Terz- und Sextgänge, an denen die musikalische Ueberkultur unserer Tage so häufig Anstoß genommen hat. Wie Beethoven das vermochte, den Kontrapunkt ganz den Aeußerungen seines machtvollen Willens zu beugen, das versteht hier Brahms noch nicht recht. Aber er verwertet das, was er in der Musikgrammatik gelernt hat, in einer dem künstlerischen Vorwurfe, der ihn beseelt, entsprechenden Weise. So ist die Sonate ein jugendliches Glaubensbekenntnis geworden, ein frohmachender Zeuge künstlerischer wie menschlicher Ehrlichkeit. Das wiegt die kleinen Bedenken, die man an einzelnen Stellen gegen das Werk äußern muß, reichlich auf. (Fortsetzung folgt.)

# Kapellmeister-Sorgen und -Hoffnungen.

**(Zur Lehrerfrage.)**

**Von Prof. OTTO URBACH (Dresden).**

DIE Ausführungen des Hoforganisten *Schmalhaus* und verschiedene Zuschriften, die mir auf meine Betrachtung über die sächsische Prüfungsordnung für Musiklehrer zugegangen sind, veranlassen mich, in der von der Red. der „N. M.-Z." angeregten Aussprache über die wissenschaftlichen Lehrer im Musikerberufe das Wort zu ergreifen.

Die „freie Konkurrenz im freien künstlerischen Berufe des Dirigenten und Kritikers", die Herr Schmalhaus als weiterbestehend verlangt, wird man wohl, solange alle Stände besser organisiert sind als der des Musikers und solange die Musik das Stiefkind der staatlichen Fürsorge ist, den Lehrern wie den Juristen, Aerzten, Bankbeamten und allen anderen Berufen zugestehen müssen. Wenn „Kollege A. der Schornsteinfegerzunft" in Dresden einen Marsch komponiert, aufführt[1] und womöglich dirigiert, wer kann darin einen gefährlichen Wettbewerb erblicken? Sollen wir unsere Gewerbefreiheit, die unsere Großväter mit so heißen Kämpfen erstritten haben, uns beschneiden lassen? Unsere Großväter würden uns wohl für Narren halten — oder nicht? Wer verwehrt's uns, in die Kamine zu kriechen, uns an einer Bank oder Schule anstellen zu lassen, ein Billroth oder ein Hanslick zu sein? — Niemand? — o nein! Da untersucht uns der Arzt auf unsern Geisteszustand, der Jurist verurteilt uns mildestenfalles wegen groben Unfuges, der Lehrer stellt uns unsern Kleinen als Musterbeispiele des 9. und 10. Gebotes hin, und der Berliner Schutzmann sagt uns, wenn er zu Französisch und Englisch noch die Sprache der alten Römer erlernt hat: Ne sutor ultra crepidam! Die „freie Konkurrenz" scheint also doch mehr zum Schaden des Musikers ausgeübt zu werden! Sie ist eben doch nicht „frei", sondern hat ganz verschiedene Voraussetzungen. Der Schwerpunkt dieser Frage liegt darin, daß der Musiker seinen Beruf im Hauptamte ausübt, auf ihn (wenn er eben wirklicher Musiker ist) von früher Jugend an seine ganze Zeit verwendet, jeder andere Stand aber die Musik nur im Nebenamt betreibt. Als Lehrer hat einer seine feste Staatsstellung mit Ruhegehalt, die ihm der freie Musiker in seinen oft so entsetzlich dürftigen Verhältnissen seiner Meinung nach in den 52 Prozent Schulsteuern mitbezahlt; wie auch die prächtigen neuen Schulgebäude seinen Neid erregen könnten, weil's für die Musik nichts derartiges gibt. Dieses Ausüben des Musikerberufes im Nebenamt von einer gesicherten Staatsstellung aus ist es, was so viele freie Musiker als einen ihr Dasein gefährlich bedrohenden Wettbewerb empfinden. Der Musiker sagt sich, und der Musiker von innerem Beruf in jedem Stande wiederholt es: Um meine Kunst wirklich künstlerisch auszuüben, um beispielsweise ein Instrument wirklich zu erlernen und auf der Höhe zu bleiben, ebenso um wirklich komponieren zu können, daß ich etwas Charaktervolles in angemessener Form sage; ebenso um Partituren fließend zu lesen, fließend transponieren zu können, brauche ich jahrelangen angestrengten Studiums und auch bei abgeschlossener Ausbildung, ausgebildeter Hand täglicher stundenlanger, mühevoller (wenn auch genußreicher und erhebender und oft die einzige wirkliche Belohnung bildender) Arbeit; nur um das Notwendige an Literatur zu beherrschen, nur um über die allerwichtigsten Neuerscheinungen und Ausgrabungen unterrichtet zu sein, nur um stets konzertfähig zu sein; um imstande zu sein, neue, harmonisch, kontrapunktisch und formell verwickelte Werke beurteilen zu können, um sich und anderen theoretisch über alle musikalischen Gebiete Rechenschaft geben zu können und nicht bei den elenden konstruierten Bezifferungsaufgaben so mancher Lehrbücher stehen zu bleiben — um die Musik eben als Kunst auszuüben, muß ich ihr voll priesterlicher Weihe meine edelsten Kräfte weihen, ja, jeder meiner Gedanken muß ihr gehören — nur dann kann ich als Künstler in das Zauberland der Poesie führen, während wir beim Auch-Betreiben auf der geschotterten Landstraße bleiben.

Wie ist es dann möglich, fragt sich besagter Musiker, daß Leute in Staatsstellung, die doch dafür bezahlt werden, daß sie ihre Kräfte ihrem Lehrberuf widmen, so viel Zeit haben, um den riesigen Anforderungen meiner Kunst Genüge zu leisten? es ist doch nur zweierlei möglich: entweder sie vernachlässigen ihren Dienst oder sie leisten als Musiker Minderwertiges. Entspricht der Musikunterricht auf den Seminarien allen Anforderungen, kann er ihnen entsprechen? Da muß allerdings gesagt werden, daß sich in den meisten Fällen niemand ungünstiger über die seminaristische Musikausbildung ausspricht, als die geborenen Musiker unter den Lehrern selbst, die ja auch vielfach den Lehrerberuf an den Nagel hängen oder das Fachexamen machen und einige Jahre „Musik" studieren und meist die verständigsten, fleißigsten und treuesten Schüler werden, vermöge ihrer gediegenen Bildung und des ihnen innewohnenden Heißhungers nach Musik. Solchen die „freie Konkurrenz" verbieten zu wollen, nur weil sie auch noch in wissenschaftlichen Fächern unterrichten, na, das hieße doch in Beschränktheit das Menschenmögliche leisten. Steht es denn anderseits um die Ausbildung des Musikers zum besten? Wenn man sieht, wie Aufnahmeprüfungen und Reifezeugnisse selbst auf anerkannten Musikschulen gehandhabt werden, wie es mit den theoretischen Kenntnissen oft aussieht, wie selbst Virtuosen in Verlegenheit geraten, wenn sie etwas vom Blatt begleiten sollen, Sänger, wenn sie eine einfache Messe in einer Dorfkirche vom Blatt singen sollen!

[1] Habe ich selbst in einem Dresdner Blatt in einem Bericht über ein Stiftungsfest der Schornsteinfegerinnung gelesen.

Ich möchte wissen, wie viele Musiker das leisten, was der leider verstorbene Medizinalrat St. in Gerstungen bei Eisenach konnte, der Lisztsche Orgelfugen vom Blatt spielte und so ziemlich alle Violinkonzerte auswendig auf dem Klavier begleitete!

Freilich, dieser geborene Künstler übte sein musikalisches Können nicht zum Broterwerb aus und dies bleibt der springende Punkt dieser Frage. Wenn Leute mit ganz mangelhafter Ausbildung, die im Hauptamt eine Staatsstellung haben, gutbezahlte Dirigentenstellen oder auch nur Musikstunden dem schwer um seinen Lebensunterhalt ringenden Berufsmusiker vermöge des Ansehens ihrer Staatsstellung wegnehmen, so wird das allemal Erbitterung hervorrufen — einen ähnlichen Kampf führen ja die Stadtkapellen gegen die Militärkapellen — und es wäre wirklich gut, wenn die Lehrerschaft bei ihrem Zusammengehörigkeitsgefühle in solchen Fällen „hart und nicht sentimental" gegen solche vorginge, die sowohl den Berufsmusiker in seinem Brote und die Lehrerschaft in ihrer Ehre schädigen. Der Staat kann meines Erachtens nichts Besseres tun, als überhaupt selbst den öffentlichen Musikunterricht in seine Hände zu nehmen, wie er es mit dem in den übrigen Künsten, dem Wissenschaftlichen, Technischen und Gewerblichen schon getan hat und wozu er in Sachsen mit der Schaffung des „staatlich geprüften Musiklehrers" in gewissem Sinne den Anfang gemacht hat. Alle anderen Befähigungsnachweise werden an der Härte des Lebens und an unseren verworrenen musikalischen Verhältnissen notwendigerweise scheitern.

* * *

*Nachschrift der Red.* Als wir diese brennende Tagesfrage in der „N. M.-Z." zur Erörterung brachten, hofften wir dabei auf eine sehr rege Beteiligung aus den Lehrerkreisen. Wir glaubten dazu umso eher berechtigt zu sein, als ja gerade die Lehrer ein nicht geringes Kontingent unserer Leser und Freunde stellen. Leider haben wir uns bisher etwas getäuscht; wir hoffen aber, daß auf den Aufsatz des bekannten Pädagogen und warmherzigen Förderers aller ernsthafter Schulfragen, des Professors Otto Urbach in Dresden, berufene Mitglieder des Lehrerstandes erneut zur Sache Stellung nehmen. Totschweigen läßt sich diese Frage, die an allen Ecken und Enden auftaucht (in einer süddeutschen Tageszeitung hat soeben erst Oberlehrer Glaß im Namen des Bezirks-Lehrer-Vereins Heilbronn Stellung gegen Hofkapellmeister August Richard genommen), nicht mehr.

---

# Ferdinand David und Mendelssohn.

## Ein Gedenkblatt zum 40. Todestage Davids.

### Von Dr. ADOLPH KOHUT.

Als der vor wenig mehr als einem Jahrhundert (am 19. Juni 1810) in Hamburg geborene berühmte Geigenvirtuose, Komponist und Violinlehrer *Ferdinand David*, erst 63 Jahre alt, am 19. Juli 1873 auf einer Reise zu Klosters in der Schweiz seine edle Seele aushauchte, ging eine tiefschmerzliche Klage durch die deutsche Kunstwelt. Ein Großer im Reiche der Musik war dahingegangen, ein nach den höchsten Idealen auf dem Gebiete der Tonkunst ringender und strebender Meister hatte viel zu früh das Zeitliche gesegnet. Alle Nekrologe, die ihm, selbst von gegnerischer Seite, gewidmet wurden, erkannten die Bedeutung Ferdinand Davids an. Einstimmig rühmte man den Mann der ausgesprochenen Energie, eine Natur, die mit Zähigkeit ihren Willen durchzuführen wußte und sich nie bei Halbheiten beruhigte. Besonders in Leipzig, mit dessen tonkünstlerischem Leben er fast ein Menschenalter hindurch aufs engste verknüpft war, wurde Davids Verlust gleichsam als ein nationales Unglück empfunden. Jedermann fühlte dort, daß durch den Tod der „Seele des Gewandhauses" eine Lücke in der musikalischen Welt Leipzigs gerissen wurde, die nicht so leicht ausgefüllt werden konnte. Wer je den Konzertmeister Ferdinand David die Leipziger Gewandhauskonzerte dirigieren sah, mußte sich davon überzeugen, daß die allgemeine Klage um das Ableben des seltenen Mannes begreiflich war.

Wie für das Solospiel, so war David auch für das Orchester- und Quartettspiel von hervorragender Bedeutung. Das Größte jedoch leistete er als Konzertmeister. August Wilhelmj, der einige Zeit im Gewandhause mitspielte, also die Leistungen des Konzertmeisters aus eigener Anschauung kannte, erzählt uns, daß er sich nie vordrängte, geschweige denn die Intentionen des Dirigenten durchkreuzte. Im Gegenteil. Er verstand es oft besser, dem Orchester die Absichten des Dirigenten zu interpretieren und so zur Ausführung zu bringen als dieser selbst. Als z. B. im Oktober 1862 Richard Wagner zum erstenmal im Gewandhause das Vorspiel zu seinen „Meistersingern" dirigierte, hatte Wilhelmj Gelegenheit, an der ersten Geige mitzuspielen und genau zu beobachten, wie sehr sich Ferdinand David um diese Aufführung bemühte und wie unumwunden und offen Richard Wagner dies auch anerkannte. Besonders verdient machte er sich noch dadurch, daß er zur Erzielung eines möglichst harmonischen Zusammenspiels der Geiger ihre Orchesterstimmen mit Bezeichnung der Stricharten, Fingersätze usw. versah, und diese Bezeichnungen waren so berühmt, daß sie häufig von anderen Orchestern für Musteraufführungen entliehen und kopiert wurden. Unsere Leser wissen, daß David für sein Instrument viel geschrieben. Sein d moll-Konzert zählt entschieden zu den besseren Geigenkompositionen und seine „Bunte Reihe" und „Dur und Moll" zu den berühmtesten Salonpiecen. Auch komponierte er Kammermusikstücke, Symphonien und sogar eine Oper „Hans Wacht", doch ist diese lediglich eine ephemere, für die Kunst bedeutungslose Erscheinung, da ihm augenscheinlich das Talent für dramatisch wuchtige Komposition abging. Seine „Violinschule" enthält die Summe all seiner langjährigen Studien und Erfahrungen und bekundet eine außerordentliche Kenntnis des Instruments.

Von seiner fast einzig dastehenden Lehrtätigkeit, wodurch er das meiste zum Ruhm des Leipziger Konservatoriums beitrug, plaudert Wilhelmj gar manches Interessante. Wie ein großer Mediziner sei David in erster Linie Diagnostiker gewesen, indem er sofort das betreffende Talent eines Zöglings erkannt, dessen individuelle Naturanlagen zu erforschen gesucht und deren planmäßige Weiterausbildung zu einer Hauptaufgabe des Unterrichts gemacht habe. Nach seiner Ansicht habe man Spezialist sein müssen, wollte man den Anforderungen der Kunst wirklich genügen: „Man muß alles kennen und womöglich können — leisten aber kann man etwas nur in einem Besonderen."

Wilhelmj nimmt seinen Meister vor der Beschuldigung, als wenn er ein Gegner Richard Wagners gewesen sei, energisch in Schutz. Im Gegenteil habe David die größte Bewunderung und Achtung vor dem Genie Wagners gehabt und habe sich ihm, Wilhelmj, gegenüber wiederholt in diesem Sinne ausgesprochen: „Ein Mann, der so wie David vielseitig war und das Gute überall anerkannte, als Geiger in gleicher Weise Bach wie Paganini zu würdigen wußte, ein solcher Mann konnte auch nicht schroff und feindselig gegen die Erzeugnisse der neueren Komponisten sein."

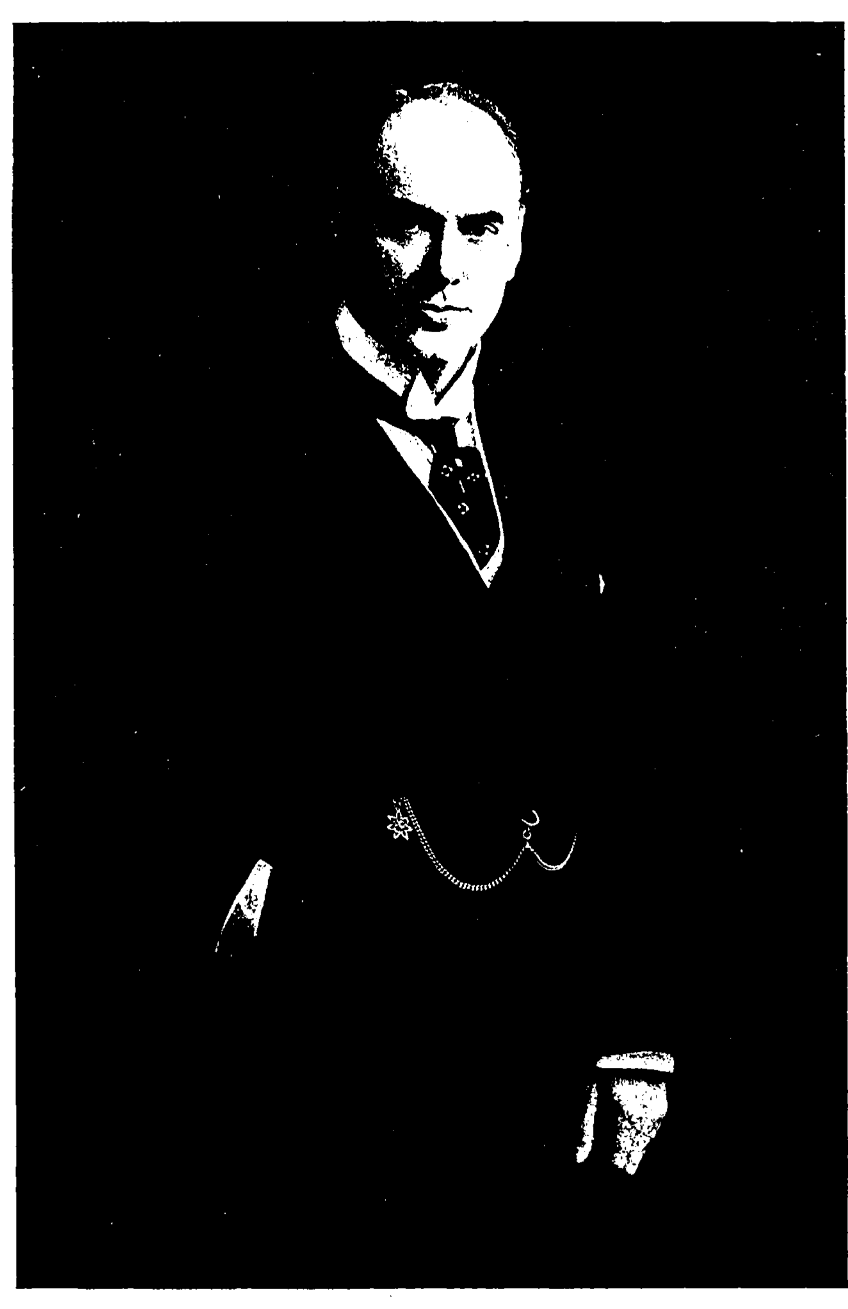
Von all den vielen Tonkünstlern, mit denen Ferdinand David in freundschaftlichem Verkehr stand, war jedoch keiner seinem Herzen so nahe und hat niemand einen so mächtigen Einfluß auf ihn und seine künstlerische Entwicklung ausgeübt, wie *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. Der jugendliche David wurde auf einer Konzertreise in Berlin in das Haus des Stadtrats Abraham Mendelssohn-Bartholdy, des Vaters von Felix Mendelssohn-Bartholdy, eingeführt und die beiden jungen Meister, die übrigens nebenbei gesagt, in demselben Hause, Gr. Michaelistr. 14 zu Hamburg, das Licht der Welt erblickten, wurden miteinander intim befreundet. David wollte sich in Berlin niederlassen und bat Mendelssohn um Rat dabei. Die Antwort, die ihm Mendelssohn erteilte (August 1826, wörtlich abgedruckt in dem Werk „Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy", aus hinterlassenen Briefschaften zusammengestellt von Julius Eckhardt, Leipzig 1888, S. 9 ff.) legt Zeugnis von seinen freundschaftlichen Gesinnungen für den Geiger ab. Es sei die sicherste Aussicht vorhanden, daß David durch Erteilung von Unterrichtsstunden ein hinlängliches Auskommen in Berlin finden werde, selbst wenn man sein großes Talent und seine Fähigkeiten dazu gar nicht in Anschlag bringen wolle. Die alleruntergeordnetsten Leute, borniert, unangenehm oder unwissend, habe er zu seiner größten Verwunderung sehr beschäftigt gesehen, und es geben manche in der preußischen Residenz Stunden, von denen man kaum begreife, daß sie imstande seien, welche zu nehmen. Zweifellos werde David schon deshalb reüssieren, da er neben seinem Violinspiel auch im Generalbaß ausgezeichnet sei. In diesem Zweige der Musik würden jetzt von allen Seiten Lehrer begehrt. Hierzu komme noch der Umstand, daß Prof. Zelter, der Direktor der Singakademie, ein begeisterter Verehrer Davids sei. Mendelssohns Rat war für David entscheidend. Nachdem er sich einen Platz im Königstädtischen Orchester gesichert, übersiedelte er nach Berlin. Das Königstädtische Theater spielte damals in der Musikwelt der preußischen Hauptstadt eine hervorragende Rolle. Künstlerinnen von europäischer Berühmtheit, wie z. B. Henriette Sontag, gastierten dort und erweckten das lebhafte Interesse der Bevölkerung. Es versteht sich von selbst, daß David ein beliebter und ständiger Gast im Hause der Eltern von Felix Mendelssohn-Bartholdy (Leipzigerstr. 3) war. Zu jener Zeit war dieses Mendelssohnsche Haus der Mittelpunkt der geistigen Elite. Dort herrschte der liebenswürdigste Ton und die wohltuendste und angeregteste Unterhaltung. Die bedeutendsten Menschen aller Alter, aller gebildeten Berufsklassen, aller religiösen und politischen Bekenntnisse kamen dort zusammen. Aus der Fülle der illustren Namen nennen wir hier nur: Alexander v. Humboldt, Friedrich Schleiermacher, Varnhagen v. Ense und seine Frau, die berühmte Rahel, Eduard Gans, Eduard und Julius Rietz, Zelter, Steffens, Henriette Herz, Lejeune-Dirichlet, Klingemann und andere mehr. Nicht allein literarische, sondern vor allem

auch musikalische Interessen wurden begreiflicherweise in hervorragendem Maße im Mendelssohnschen Hause gepflegt. Stand doch schon damals nach Cherubinis und Moscheles übereinstimmenden Gutachten fest, daß des 17jährigen Felix Mendelssohn eigentlicher Beruf die Tonkunst sei. Mit diesem verband sich nun David und die beiden genannten Rietz zu regelmäßig wiederkehrenden Kammermusikabenden, die alsbald einen großen Ruf erlangten. Jene Zeit, die David im geselligen und gastfreundlichen Hause seines Freundes und Kollegen verlebte, zählte zu der schönsten im Dasein des jungen Tonkünstlers, denn Scherz und Ernst wechselten dort ab und die ganze Lebens- und Weltanschauung des Geigenvirtuosen wurde in sehr wohltätiger Weise beeinflußt.

Die Beschäftigung als Orchestermitglied im Königstädtischen Theater sagte Ferdinand David auf die Dauer nicht zu; er klagte sein Leid Felix Mendelssohn und dieser wußte bald Rat zu schaffen. Auf seine Empfehlung wurde er von einem livländischen Gutsbesitzer, Baron von Liphardt, dessen Tochter später seine Gattin wurde, als Führer eines Privatquartetts in Dorpat angestellt, von wo aus er sich in St. Petersburg, Moskau, Riga und anderen Städten Rußlands als Geiger bald einen klangvollen Namen erwarb. Während seines Aufenthaltes in Dorpat blieben die Freunde in regelmäßiger brieflicher Verbindung. Mag aus diesem Briefwechsel hier nur einiges mitgeteilt werden. Im April 1830 erkrankte Felix Mendelssohn an den Masern und dennoch berichtete er dem Duzfreund nach Dorpat sehr eingehend über alles und jedes. Er versicherte ihm, daß er ihm gar sehr fehle und daß er seinen freundschaftlichen Umgang nur schwer entbehre. Er arbeite an einer großen Symphonie, die er aber jetzt unterbrechen müsse, da er über Leipzig und Weimar nach München und dann über die Alpen nach Rom und Neapel reisen wolle. Hoffentlich werde er es besser haben als im vorigen Jahre, als er die schottischen Hochlande besucht habe. Welche Veränderungen seien seit der Zeit ihrer Trennung vor sich gegangen! „Du, in der Nähe des Pols, vom ewigen Eise umgeben, in dessen Mitte aber 7 oder 9 zarte Blumen emporgesprossen sind und Schnee und Gletscher zum ewigen Frühling umschaffen; ich, der ich fremde Meere durchschifft, ferne Inseln besucht, der ich von der holländischen Insel Texel bis zur Fingalshöhe auf Staffa den irrenden Wanderstab gesetzt, der ich in England mit steifer Halsbinde, in Schottland mit nackten Knien, auf dem Atlantischen Ozean mit schweren Füßen und Magen umhergegangen bin — da hätten wir uns wohl manches zu erzählen und es ist schade, daß wir es nur schriftlich tun können."

Wie Felix, so korrespondierte mit dem von dem ganzen Hause Mendelssohn geliebten „kleinen Ferdinand David" auch die Mutter von Felix, Lea Mendelssohn-Bartholdy, sowie Fanny, die sich später mit dem Maler Hensel verheiratete, die jüngste Schwester von Felix, Rebekka, die den Mathematiker Prof. Dirichlet heiratete, u. a. m. Welches Vertrauen sie zu dem jungen Violinvirtuosen hatten, beweist schon der Umstand, daß sie ihn in alle Vorkommnisse in der Familie einweihen, ja ihn sogar manchmal um seinen Rat bitten.

Wie sehr es nun David in Dorpat, wo man seiner hohen Begabung und seinen musikalischen Verdiensten die wärmste Anerkennung zuteil werden ließ, gefiel, so mußte er sich doch davon überzeugen, daß sein Wirkungskreis in Rußland zu eng sei und daß er eine Stätte sich aussuchen müsse, wo er sein Wissen und Können in ausgiebigerer Weise verwerten könne. Vom Sommer 1829 bis zum Herbst 1835 blieb er in seiner Dorpater Stellung, dann aber hielt er es dort nicht mehr aus. In diesem Jahre hatte Mendelssohn die Leitung der Gewandhauskonzerte zu Leipzig übernommen, und so erschien es David als besonders wünschenswert, selber dort eine gedeihliche musikalische Wirksamkeit zu entfalten. Die Gelegenheit bot sich bald. Der Konzertmeister Matthäi vom Leipziger Gewandhaus und Theaterorchester erkrankte schwer und David wandte sich daher an den neuen Dirigenten, ob er Aussicht habe, diesen Posten zu erhalten. Mendelssohn antwortete sofort in einem Schreiben vom 30. Oktober 1835. Er sprach zuvörderst seine Freude darüber aus, daß David wieder nach Deutschland gehen wolle. Es wird ihm ein hohes Vergnügen sein, seine Berufung schon im Interesse der Tonkunst durchzusetzen. Er solle so rasch wie möglich nach Leipzig kommen, um den Leuten durch Veranstaltung einiger musikalischer Abende zu zeigen, was sie an ihm haben würden. Er sei davon überzeugt, daß sein persönliches Eingreifen zu dem besten und dem erwünschten Erfolge führen werde. Natürlich war der Entschluß Davids bald gefaßt. In allerkürzester Zeit brach er von Dorpat auf und traf an einem der letzten Novembertage des Jahres 1835 in Leipzig ein, um nach glücklich beendetem Probespiel zum Nachfolger des inzwischen verstorbenen Matthäi gewählt und vom Rat und der Konzertdirektion als erster Konzertmeister des städtischen, Theater-, Kirchen- und Gewandhausorchesters bestätigt zu werden.



Kammersänger JOHN FORSELL
Baritonist an der Oper in Stockholm. Zum Artikel über das Schwedische Musikfest in Stuttgart.

Das Leipziger Gewandhaus hatte durch Mendelssohns Eintritt als Dirigent einen hohen Aufschwung genommen. Gleich das erste von dem berühmten jungen Kapellmeister geleitete Konzert am 4. Oktober 1835 war von so glänzendem Erfolg, daß Mitwirkende und Zuhörer sich von einem neuen Hauch belebt fühlten und der Zukunft hoffnungsvoll entgegensahen. Nicht minder vielversprechend und befriedigend verlief das Debüt des ersten Konzertmeisters in jenem Saale, den er einst als 15jähriger Knabe betreten hatte.

Die Freundschaft, die zwischen dem Dirigenten Mendelssohn und dem Konzertmeister David bis an ihr Lebensende bestand, entsprang aus dem Gefühl gegenseitiger Hochachtung für die persönliche und künstlerische Eigenart. Sie ergänzten sich in einer wohltuenden und harmonischen Weise und nie trübte ein Mißklang dieses Verhältnis. Aber trotz aller Verehrung und Schwärmerei für Felix war David zu klar und objektiv denkend, als daß er andere schöpferische Persönlichkeiten, wie z. B. Robert Schumann, nicht gleichfalls anerkannt und ihre Bedeutung in der Geschichte der Tonkunst nicht nach Gebühr gewürdigt hätte. Es ist schon erwähnt worden, daß er dem Genius Richard Wagners huldigte. — Es ist begreiflich, daß der Briefwechsel zwischen den Freunden, solange

sie in Leipzig zusammenlebten und wirkten, nur spärlich floß; auf Reisen sprudelte desto reichlicher die briefliche Quelle. Als die „erste Geige“ von Felix sich verlobte, war Lea Mendelssohn-Bartholdy hochbeglückt, denn sie meinte, nun müsse auch der Dirigent ernst machen und sich endlich verloben und heiraten. Das Beispiel seines Freundes wirkte auch tatsächlich auf Felix aufmunternd, denn bald darauf verlobte auch er sich mit der Tochter eines Frankfurter Geistlichen, Cäcilie. Aus den auf die Heirat Davids folgenden Monaten liegt ein ausführliches, das reinste Glück atmendes Schreiben von Felix vor. „Höre mal, wenn Dir zumute ist wie mir — und ich glaube es so sehr —, so war das der klügste Streich, den wir in unserem ganzen Leben gemacht haben, daß wir den heiligen Orden des Junggesellen an den Nagel gehängt haben. Ich weiß wenigstens gewiß, daß ich diese letzten 2 Monate mit keinem Jahre meines vorigen Lebens vertauschen möchte. Mir ist oft, als könnte ich erst jetzt mitsprechen, wenn vom Leben die Rede ist, aber wenn sich so Alles in einem und um einen verändert, da kommt es mir immer vor, als müßte sich auch die ganze Welt mit verändern und ich dachte zuweilen, wie lange mir die Zeit erschien, seit ich von Leipzig weg bin und wie es dort wohl aussehen möchte. . . . Jetzt wird wohl mit der wärmeren Luft auch ruhigere Zeit für Dich eingetreten sein, aber benutzest Du sie auch wie es einem wahren Kunstgeiger zukommt und schreibst Dir ein neues Concert für Dein Instrument? Ich stecke jetzt in einem für das meinige und fluche darauf — es geht mir garnicht leicht von der Hand —, während ich einen neuen, ziemlich langen Psalm, der mir bis jetzt ganz absonderlich gefällt, in kurzer Zeit hingeschrieben habe. . . . Weißt Du wohl, daß ich mich nach Deiner Geige zuweilen etwas sehne, d. h. Deinen Fingern darauf und nach dem ganzen Leipziger Orchester, wenn ich hier einmal ins Theater komme und zuhöre; ich denke dann, wir haben es doch besser bei uns zuhause.“

Besonders interessant und bemerkenswert waren die Briefe, die David im Frühjahr 1839 während seiner Kunstreise nach England von dort aus an seinen Freund und Kollegen sandte. Mendelssohns herzliche und warme Teilnahme an des Konzertmeisters Erfolgen erfreute diesen außerordentlich und geradezu überschwenglich sind die Ausdrücke des Dankes für die ihm durch Mendelssohn gewordene Förderung. Dieser wieder gibt seiner Freude darüber Ausdruck, daß er ihm zur Reise nach England zugeredet habe. „Dann freue ich mich,“ so heißt es wörtlich weiter, „wie meine englischen Freunde, daß sie Dich haben und daß sie Dich zu würdigen wissen. Daß Du Violine spielen kannst und ein Musiker bist, das habe ich lange gewußt und brauche gar keine Zeitungen dazu, aber hübsch ist es doch wie es ist.“ Trotzdem gibt Mendelssohn seinen Befürchtungen Ausdruck, daß David infolge der großen Erfolge, die er in England errungen, Leipzig und Deutschland verlassen könnte. Damit eine solche Eventualität nicht eintrete, müsse daher für den gefeierten Geigenvirtuosen in materieller Beziehung aufs beste gesorgt werden, ohne eine gute und ehrenvolle Existenz könne man nicht Patriot sein. Sei dies aber geschehen, so lebe man doch in Deutschland viel besser wie im Ausland trotz Schlafrock und Nachtmütze. Die ewige Goldwage, die in England so wichtig sei, tue es allein nicht. Diese Mahnungen Mendelssohns, ans Vaterland, ans teure sich anzuschließen, verfehlten denn auch ihren Zweck nicht. Trotz aller Hindernisse und Widerwärtigkeiten, die auch für ihn nicht ausblieben, war David fest entschlossen, Deutschland und Leipzig nicht zu verlassen, solange die Verhältnisse nur irgendwie sein Verbleiben gestatteten. Früh auf das Dauernde bez. Beständige in Kunst und Leben gerichtet, seinem ganzen Wesen nach der eben damals in Mode kommenden Jagd nach wechselnden Gestalten abgeneigt, hatte David, wie Julius Eckardt, der genannte Herausgeber seines Briefwechsels, bemerkt, zu viel vom Auslande gesehen, um sich über die Vorzüge deutscher Art und deutschen Wesens täuschen zu können.

Nun aber geschah es, daß Mendelssohn selber es war, der sich von David trennte. Zu einer Zeit, als der Konzertmeister wieder einmal in England weilte, unternahm er den Salto mortale von Leipzig nach Berlin, einem Rufe Friedrich Wilhelms IV. von Preußen nach der preußischen Hauptstadt Folge leistend. Wie schwer ihm die Eingewöhnung in die Berliner Atmosphäre fiel, geht aus seinen in dem Jahre 1840/41 an David gerichteten Briefen deutlich hervor. Dieser mußte ihm über die geringfügigsten Einzelheiten des Leipziger Tageslebens berichten, und Mendelssohn wurde nicht müde, immer wieder nach weiteren Details zu verlangen. Der Leipziger Konzertmeister entfaltete in seinen Referaten eine Fülle köstlichen Humors. „Wie sehr hier alles beim alten ist, kannst Du Dir denken. Daß die Pleisse abgedämmt, damit der Grund gereinigt wird, interessiert Dich wenig, mich aber desto mehr, da es einen Höllengestank in unserm Garten verursacht; auch hat das Wetter einen solchen Grad von Niederträchtigkeit erreicht, daß ich meine Morgenspaziergänge habe einstellen müssen, vor Mißmut weder geigen noch komponieren kann und mich mit Wartung meiner Kinder beschäftige. . . . Am 14. August soll Hornistenrennen losgehen, der Sieger bekommt einen goldenen Berg versprochen, kann jährlich 500 Taler Schulden machen, darf nur bei Solostellen kiksen und hat Anwartschaft auf die zweite Hornistenstelle, wenigstens auf den Gehalt derselben (das Fixum der ersten beträgt 208 Taler 16 Groschen und freie Schwindsucht, wie ich heute mit Schleinitz berechnete). . . . Gestern war Schumann bei mir und hat mir eine Stunde lang was vorgeschwiegen, woraus mir dann endlich klar wurde, daß er seine Symphonie gern noch einmal vor dem Publikum hören möchte. Ich schlug ihm vor, sie mit bei der Hornprobe zu machen, worauf er aber durch Zeichen zu verstehen gab, daß er eine Probe bezahlen wolle, um sie recht gründlich durchzumachen. Hierauf rauchte er zwei Zigarren, fuhr sich zweimal über den Mund, da gerade eine Silbe heraus wollte, nahm seinen Hut, vergaß seine Handschuhe, nickte mit dem Kopf, ging an eine falsche Tür, dann an die rechte und weg war er.“

Auch Mendelssohn bietet in seinen Berliner Briefen an den Freund manche köstliche Gabe seines urwüchsigen, stets frisch




JULIA CLAUSSEN
Dramatische Sängerin an der Oper in Stockholm.

sprudelnden und zuweilen übermütigen Humors. Wenn David nicht sofort schreibt, überschüttet er ihn mit den lustigsten Fragen. „Du wirst sagen“ (so apostrophiert er ihn einmal in einer Zuschrift vom 25. September 1841): „Mensch, es ist Messe und ich habe in Leipzig so viel zu tun, wie Musiker in Berlin glauben, daß sie tun! Aber ich antworte: Mensch! war Messe seit meinem vorigen Briefe? . . Wann Deine Symphonie gegeben wird? Ob Du bald die russischen Variationen öffentlich vortragen wirst? Ob Du eher nach Berlin per Eisenbahn kommen wirst, als ich nach Leipzig? Dafür weißt Du aber auch nichts von Berlin, das ist meine Sache; wir waren neulich im Feensee, in dem eine ganze Koppel lebendiger Hunde vorkommen, die heiligen 3 Könige zu Pferde, der Mohr auf einem Schimmel, 40 Kinder, 400 Erwachsene und 4000 zu langsame Tempos (Du weißt von wegen Solidität, Deutlichkeit und Königl. Preuß. Sicherheit bei etwaigen Fortschritten), daß alle Morgen früh einer oder der andere Kammer- oder Zimmermusikus bei mir; mit großen Komplimenten, Hoffnungen von meiner segensreichen Wirksamkeit

schiedenen deutschen Städten und dem Ausland abgerechnet, bis zu seinem Ableben ständig in Leipzig zu wirken und aufs neue das musikalische Leben dieser Stadt aufs mächtigste zu beeinflussen. Man weiß, daß Mendelssohn auch die Begründung des Leipziger Konservatoriums für Musik zu verdanken ist. Das Institut wurde auch für David, der die Lehrtätigkeit von jeher mit besonderer Vorliebe und glänzenden Erfolgen betrieben hatte, von Bedeutung. Länger als drei Jahrzehnte war er Lehrer des Geigenspiels an dem Konservatorium, überaus segensreich wirkend und eine ganze Generation von Künstlern erziehend.

Groß und tief war der Schmerz, den das so plötzlich erfolgte Ableben Mendelssohns in dem Herzen Davids aufwühlte. Es war vielleicht der herbste Schlag seines Lebens. Unter den vielen Berichten, die über Mendelssohns letzte Lebenszeit erstattet wurden, nimmt das Schreiben, das David unter dem ersten Eindruck des furchtbaren Verlustes an einen vieljährigen Freund, den englischen Musiker Sire Sterndale Bennet, richtete, eine bemerkenswerte Stelle ein. Hier sei daraus



Der Studentenchor O. D. (Orphei Drängar) aus Upsala.

und Plänen zu seiner eigenen künftigen Tätigkeit hereinkommt und nach 10 Minuten ohne alle drei wieder fortgeht, was mir sehr leid tut, als ich so sagen kann, dem aber doch nun und nimmermehr abzuhelfen sein wird.“

Die Leipziger Freunde, und an deren Spitze Ferdinand David, lebten stets der festen Zuversicht, daß Mendelssohn nach Ablauf des einen Jahres, für das er sich an die preußische Hauptstadt gebunden hatte, in seinen früheren Wirkungskreis Leipzig zurückkehren werde. Aus diesem Grunde sah man von einer auch nur vorläufigen Besetzung der Kapellmeisterstelle beim Gewandhause ab und David wurde mit der schwierigen Aufgabe betraut, zugleich als Leiter und als Vorgeiger des Orchesters tätig zu sein. Fortwährend drängte David den Freund, einen Abstecher von Berlin nach Leipzig zu machen, und als es endlich seiner Ueberredungskunst gelang, Mendelssohn zu dieser Reise zu bewegen, schrieb er ihm am 14. Januar 1842 freudig bewegt: „Wie freue ich mich über Dein Herkommen, auf die Antigone, auf die Symphonie und besonders auf Dich, Du alter, lieber Kerl; wahrhaftig, Du magst mirs glauben oder nicht, mir ist mitunter schändlich zu Mute, daß ich Dich nicht habe; ich hatte gedacht, es werde nach und nach besser werden, aber es wird immer schlimmer, und wenn Du nicht wieder herkommst, so komme ich ganz herunter und mein bischen Musik holt der Henker.“ Die Erwartung der zahlreichen Leipziger sollte bekanntlich in Erfüllung gehen. Mitte Oktober 1842 konnte Mendelssohn berichten, daß er mit dem König von Preußen übereingekommen sei, in seine Leipziger Stellung wieder zurückzukehren, „bis das Instrument, auf welchem er zu spielen, fertig sei“, d. h. die geplante Umgestaltung der Berliner offiziellen Musikeinrichtung verwirklicht sein würde. Nicht lange darauf traf er denn auch endlich ein, um, einige Konzertreisen nach ver-

nur der nachstehende Passus mitgeteilt: „Ja, wir haben einen unersetzlichen Verlust erlitten. Wie soll ich es anfangen, Ihnen ein Bild von der letzten traurigen Zeit zu entwerfen? Ich werde es nie vergessen, wie Gade zu mir ins Konservatorium kam und mir sagte, daß Mendelssohn von neuem befallen sei und daß es sich um Leben und Sterben handle. Ich rannte gleich hinaus und wurde mit der Nachricht empfangen, daß keine Hoffnung sei. Da habe ich wohl eine Viertelstunde gebraucht, bis ich gefaßt genug war, hinaufzugehen. Er war ohne Bewußtsein (dies war Mittwoch abend), schrie entsetzlich bis gegen 10 Uhr; dann fing er an, mit dem Munde zu brausen und zu trommeln, als ob ihm Musik durch den Kopf gehe; wenn er davon erschöpft war, gab er wieder angstvolles Geschrei von sich und blieb so die ganze Nacht hindurch. Im Laufe des (folgenden) Tages schienen die Schmerzen nachgelassen zu haben, aber sein Gesicht war schon das eines Sterbenden; um 9¼ Uhr abends starb er. Das sanfteste, freundlichste Lächeln war auf seinem Gesicht verbreitet. — Von mir will ich nicht sprechen.“

Obzwar die Zeit bekanntlich alle Wunden heilt, so wollte doch die Wunde, die der Tod Mendelssohns dem Herzen Ferdinand Davids geschlagen hatte, sich nicht schließen. Wenn auch äußere Ruhe und Arbeitskraft dem kräftigen, unermüdlichen Manne bald wiederkehrte, so war er doch innerlich nicht mehr der, der er während der Jahre des Zusammenlebens mit dem geliebten Freunde und Meister gewesen. Alles, was sich irgend auf Mendelssohn bezog, hütete er wie ein Heiligtum, und mit pietätvoller Wärme und Hingebung war er bis an sein Lebensende bemüht, in Wort und Schrift das Andenken an den großen Tonkünstler und edlen Menschen hoch und rein zu halten.

# Das Schwedische Musikfest in Stuttgart.

NACH Dortmund war Stuttgart die zweite deutsche Stadt, die den Schwedischen Musikern Gastrecht in ihren Mauern gewährte. Ein Musikfest großen Stils fand an 4 Tagen (vom 20.—23. Juni) mit fünf Aufführungen statt. Ihm ist die Berechtigung nicht abzusprechen! So energisch man gegen die moderne Musikfest-Epidemie im allgemeinen vorzugehen verpflichtet ist, so rückhaltlos darf man anderseits in berechtigten Fällen zustimmen. Und wenn die Produktion eines ganzen Landes in markanten Persönlichkeiten und Werken — dafür müssen wir das Gebotene in Stuttgart ansehen — einem deutschen Publikum vorgeführt wird, das davon so gut wie nichts wußte, so ist damit die Ausnahme festgestellt, die die Regel bestätigt, ganz gleich zunächst, wie das künstlerische Ergebnis ausfällt. Aber es ist nicht ungünstig gewesen. Anfangs ging man mit einer gewissen Skepsis an die Aufführungen, und der erste Theaterabend war nicht danach angetan, sie zu beheben. Aber das Publikum wurde von Aufführung zu Aufführung wärmer, der Besuch steigerte sich, und als Fazit darf man ohne Uebertreibung sagen: die Schweden haben Eindruck gemacht, haben in Stuttgart gefallen. Sie sind mit viel Beifall ausgezeichnet und am Schluß herzlich gefeiert worden. Es scheint deshalb vom allgemeinen Standpunkt aus erstrebenswert, die musikalischen Grenzen nicht mehr so ängstlich gegen den Norden zu sperren, wie bisher; und vielleicht wirkt der Erfolg in weitere Kreise fort, und wir bekommen gar mal etwas von den modernen Russen zu hören, deren Kunst mit den paar bekannten Ausnahmen uns Deutschen ein unbekanntes Land ist.

Zunächst ist bei Besprechung des Schwedischen Musikfestes hervorzuheben, daß wir nach den Eindrücken der Konzertaufführungen sowohl, wie noch weniger nach denen der Oper, nicht die Ueberzeugung gewonnen haben, einer spezifisch nationalen Musik gegenüberzustehen, wie wir sie etwa in Grieg für die norwegische repräsentiert finden. Dem Problem der schwedisch-nationalen Musik — wie mir die sympathischen Upsalaer Studenten versicherten, gilt die in Stuttgart gehörte Musik als nationale unserer Zeit — ist nicht ganz einfach beizukommen. Wir haben ihr Charakteristikum wohl weniger von absolut-musikalischen Elementen aus zu erfassen, als es an Stimmungskräften zu erkennen, die auf die Gestaltung der musikalischen Gebilde zurückwirkten. Die modernen schwedischen Komponisten stehen also nicht auf urkräftigem, selbstbeackertem musikalischen Boden, die Rhythmen des Volksliedes klingen, wenn überhaupt, zu selten an unser Ohr; ihre Harmonien erscheinen nicht eigenster völkischer Gestaltungskraft entsprossen, kurz: die musikalischen Mittel sind wenig selbständiger Natur. Der deutsche Einfluß ist unverkennbar, Deutschland hat offenbar den schwedischen Komponisten das Handwerkzeug geliefert (kosmopolitische Tendenzen konnte ich bei ihnen nicht finden, der französische Impressionismus, der hie und da anklingt, ist nicht so etwas absolut Nationales, als daß seine Mittel sich nicht auch mehr oder weniger für andere ergäben). An Deutschland haben sich die jungen und vor allem die jüngsten Schweden musikalisch gebildet, und so kam es, daß man sich zu Anfang der Konzerte eben durch das scheinbare Fehlen des ausgesprochen nationalen Elements enttäuscht fühlte. Nach und nach aber trat das hervor: durch die nordische Gesamtstimmung, die über dieser Tonwelt lag, und die bei aller Verwandtschaft mit der deutschen Musik ihr doch den eigenen Charakter gab. Ich möchte des feinsinnigen *Stenhammars* Chor (gemischt mit Orchester) „Das Volk von Nifelheim" als besonderes Beispiel hierfür nennen; obgleich ich zu denen gehöre, die sonst dringend raten, vor allem, was mit „Nifel" zusammenhängt, vorderhand mal ††† zu machen. Stenhammars Chor ist in der trostlosen Stimmung aber wirklich erschütternd. Und aus diesen Tönen und Klängen steigt vor unsern Blicken die weite Schneelandschaft des Gösta Berling auf; die tiefen Wälder machen uns erschauern, in denen jeder Laut erstirbt, Armeen rettungslos untergehen können. (Hegars Totenvolk.) Elegische Stimmungen, weiche, zurückhaltende Lyrik (die großen Intervallenschritte sind der thematischen Gestaltung nicht eigen), Träumereien und Resignation geben dem Gesamtbild eine monotone Farbe, die bei längerem Anhören solcher Musik ermüdet. Bis dann *Hugo Alfvén*, der Vielgewandte und auch offenbar am meisten Weltkundige unter seinen Brüdern in Apoll, mit einem hellen E dur die dicken Nebelschwaden des Moll zerriß und mit seiner 4sätzigen Symphonie das Fest glanzvoll abschloß. Dies Werk atmet Frische, Klang- und Musizierfreudigkeit und schreckt auch vor einem gewissen Gefühls - Ueberschwang nicht zurück. Sein Schwung reißt die Zuhörer mit fort, und wenn man auch nicht „tiefe" Eindrücke davon bekam, so war es doch anderseits gar nicht langweilig; diese Art von Symphonie ist uns Deutschen verloren gegangen. Hugo Alfvén vertrat somit am stärksten jene heitere Seite des schwedischen Charakters, von der der Stockholmer Musikschriftsteller Felix Saul in seinem Aufsatze über Schwedens Musiker (Heft 18) sprach. (Die heute nicht abgebildeten Komponisten finden unsere Leser in diesem Heft 18 im Bilde wiedergegeben.) Doch Alfvén ist weder eine starke noch besonders eigenartige schöpferische Persönlichkeit. Auch seine Männerchöre (Der junge Herr Sten Sture und a cappella-Gesänge), sowie die symphonische Dichtung „Drapa" gehen über die interessante Leistung nicht hinaus, tragen aber nicht das Kainszeichen des Akademischen. Weiter gehört Alfvén, der auch noch der Dirigent des Upsalaer Studentenchores ist, schon der reiferen Komponistengeneration an. Er legt seinem Symphonieorchester noch das Beethovensche zugrunde, wie die E dur-Symphonie ihren Schöpfer frei von allem Geschraubten oder Dekadenten zeigte. Aber Alfvén ist eben nicht als Typus des modernen Schweden zu bezeichnen. Er ist ein Mann, der Weg und Ziel seines Schaffens erkannt hat. Was werden die Jüngsten mit einem Material anfangen, wie es ihnen ein Strauß in die Hand gibt? Bei der literarischen Kultur dieses Landes — daß die an den Musikern nicht vorübergegangen ist, bewies die Mehrzahl der ausgewählten Texte — ist die Frage gewiß interessant.



ZELMICA MORALES-ASPLUND
Schwedische Pianistin.

Die Stuttgarter Tage mit einem Opernabend und vier Konzerten haben die Frage indes noch nicht beantwortet. *Nathanael Berg*, der 1879 geborene Regimentsveterinär, hat in seiner symphonischen Dichtung „Traumgewalten" (nach dem düsteren Lenauschen Gedicht) gezeigt, daß er moderne musikalische Prinzipien vertritt; aber für einen Umstürzler oder gar den „schwedischen Schönberg" können wir nach dieser einen Komposition, die innere Begabung und Vertiefung im Einzelnen zeigt, als Ganzes aber die überlegene Gestaltung vermissen läßt, nicht ansprechen. Einen gewissen sensationellen Erfolg hatte der 1887 geborene *Kurt Atterberg* mit seiner ersten Symphonie (h moll), die er als Autodidakt mit 23 Jahren schrieb. Von diesem Standpunkte aus betrachtet, aber nicht von diesem engeren allein, ist das Werk, das gestaltende Kraft zeigt, entschieden bedeutungsvoll. Zu den Jüngsten ist auch *Harald Fryklöf* zu zählen (geb. 1882); er vermochte in seinen zwei Gesängen mit Orchester aber wieder nur den Beweis zu bringen, daß diese Kunstgattung ein Irrtum ist. Und doch gibt es auch hiervon Ausnahmen: *Ture Rangström* (1884 geboren) hat im Jubal und vor allem in Strindbergs herrlichem Fragment aus dem Fliegenden Holländer schöne Stimmungs - Bilder für einen Bariton und für



KURT ATTERBERG.



OLALLO MORALES.

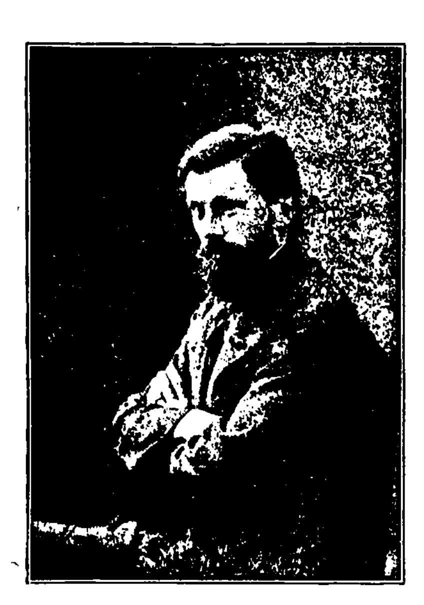


NATHANAEL BERG.

Orchester gegeben. Er untermalte nur im Orchester und ließ der Stimme den Vorrang. Durch die größere Form rechtfertigte auch *Berg* in dem „Prediger“ (ein erotisches Gedicht von Fröding, deutsch von Gumppenberg, das eine Episode vom König Salomon behandelt) die Gattung. Daß der talentvolle Berg sich am stärksten der Straußischen Richtung angeschlossen hat, war unschwer zu erkennen. Aber über ihn hinausgekommen zu eigener Selbständigkeit ist dieser zu den Jüngeren zu zählende Tonsetzer noch nicht (wir kennen allerdings seine als ultramodern bezeichnete Oper „Leyla“ nicht).

Von den Aelteren hörten wir ein schönes, nur zu langes Streichquartett in a moll und das mit dem Niederländer Brahms verwandte, sehr beachtenswerte d moll-Klavierkonzert von *Stenhammar* (No. 2). Bei Interpretinnen wie Frau *Morales-Asplund* wird es überall Eindruck machen. Ferner eine kräftigere, fesselnde Violinsonate in e moll von *Sjögren*, dessen weiche, gemütsreiche Lieder seinen lyrischen Ruf im Vaterlande begreiflich machen. *Tor Aulins* drittes Violinkonzert in c moll, von *Marteau* sehr schön gespielt, ist ein dankbares, unterhaltendes Werk. Die Kadenzen der Solovioline stehen zu Anfang, ihr ist überall volle Wirkung gesichert, ohne daß dem Orchester die Rolle des bloßen Begleiters zuerteilt worden wäre. Und auf all' dies Moll noch eine „elegische“ Symphonie von *Anton Andersen*, ein ausgedehntes dreisätziges Stück für 13 Violoncelli und 3 Kontrabässe! Fehlten nur noch die Bratschen! Es war wirklich elegisch anzuhören. Für pädagogische Zwecke, zum Studium der Klangmöglichkeiten ist das Stück recht, im Konzertsaal dagegen, trotzdem es anfangs interessiert, fehl am Ort. *Ruben Liljefors*, *Joseph Eriksson*, *Olallo Morales* (mit kecken Impressionen) waren mit Liedern auf schöne, dichterische Textvorlagen gut vertreten.

Zum größten Teil ersten Ranges waren die reproduzierenden Künstler. Der Baritonist *John Forsell* ist als Sänger und als Darsteller eine Einheit. Seine Gestaltungskunst ist außerordentlich, packend, vielseitig; allein die Verwandlungsfähigkeit des Gesichtsausdrucks ist enorm. Man glaubt oft nicht mehr, ein und dieselbe Person vor sich zu haben. Forsells Kunst ist „Theater“. Gottlob! möchten wir sagen, denn sie ist theatralisch-genial und mit Bewußtsein auf die lückenlose Wirkung berechnet. Dem Schauspieler nähert sich die Kunst des mit einer sehr schönen Stimme ausgestatteten Sängers. Wir freuen uns, Herrn Forsell im Winter als Gast begrüßen zu dürfen. Sein Erfolg war ungewöhnlicher Art. *Julia Claussen* steht ihm ebenbürtig zur Seite. Stimmlich ist sie ergreifender durch die Wärme des Ausdrucks. Die Kraft des hochdramatischen Organs wird durch keine Schärfe beeinträchtigt. Interessant waren die Abweichungen der Geste von den deutschen Sängern: größer, im Raume voller; nie war die Darstellung sentimental. Ein Baß mit prächtigen Mitteln ist *Ake Walgrén*. Und der schwedische Studentenchor aus Upsala hat sich die Herzen der Stuttgarter im Sturm erobert. Kein Wettsingen, keine kostbaren Preise, keine Bedingungen für Volksgesang und gehobenen Kunstgesang beunruhigen das Studium der Männerchöre im Norden. Sie erreichen Höhenleistungen, weil Begabung und innerer Drang sie dazu treiben. Intelligenz und musikalisch gewissenhafte Erziehung, Natur und Kultur finden sich hier vereint. Das herbe, frische, kräftige Stimmen-Material ist durch Tradition und strenge Schule künstlerisch geläutert und steht nun dem Ausdruck voll zur Verfügung. — Die schwedischen Studenten singen, daß es einem warm ums Herz wird; man kann an solchem Männer-Gesang seine Freude haben, zumal auch die Intonierung rein ist, Dynamik und Phrasierung fein durchgearbeitet sind. Und nicht zuletzt sind sie frei, fast ganz frei von jeder Liedertafelei. Die Chöre von *Wennerberg*, *Södermann*, *Alfvén*, *Liljefors*, *Berg* hatten lauten Beifall, und als die Schweden als weltgewandte Leute die Wacht am Rhein deutsch anstimmten, da gab es einen Sturm der Begeisterung. Der Dirigent Alfvén (der sich übrigens auch als temperamentvoller Orchesterdirigent vorstellte) und sein 60 Mann starker Chor feierten einen Triumph. Die Studenten waren dann auch beim König in Bebenhausen zu Gaste und mußten weiter als Gäste in der alten Reichsstadt Eßlingen singen. Die Orphei Drängar (die Orpheus-Knechte, wie sie im Stile Belmanns, der leider nur mit 3 Chören vertreten war, heißen) haben die besten Eindrücke, auch in ihrem Auftreten, hinterlassen.



JOSEPH ERIKSSON.

Die Oper „Der Schatz des Waldemar“ von *Andreas Hallén* ist veraltet. Gute Musik, wie sie das Nordland unter dem leider zu stark hervortretenden Einfluß des ehemaligen Leipzig zu bieten pflegte. Die Romantiker um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts treiben darin ihr Wesen, und daß der Altmeister Hallén sich den dauernden Ruhm erworben hat, für Wagner in seinem Lande einzutreten, braucht nicht erst gesagt zu werden, wenn man seine Musik hört. Viel Schönes, aber auch ein Stilgemisch: Romantische Oper, große Oper, Musikdrama. Das gibt zusammen keinen rechten Klang. Zudem ist der gute textliche Vorwurf dramatisch minderwertig bearbeitet. — Nun, mit den Wassern der Pleisse sind die schwedischen Jungromantiker nicht mehr getauft. Ihre Freude am rein sinnlichen Klange ist ein beachtenswertes Moment in ihrem verheißungsvollen Streben. Sie sind einerseits im Nachteil, daß sie nicht von Grund auf aus Eigenem ihre Musik schufen, aber sie haben dafür den Vorteil, von den großen Errungenschaften ihrer Nachbarn das Beste für ihre Zwecke auszuwählen. Werden sie gemeinsam damit zum Gipfel ihrer musikalischen Kunst schreiten, oder bereiten sie nur als Berufene dem Messias den Weg, der dann als auserwählter Träger der Sehnsucht eines ganzen Volkswillens die wirklich nationale Musik mit dem Mittel unserer Zeit aus dem Boden stampft?

Die Jungschweden sind ernst zu nehmen, sie sind gediegen, und nicht gar so „himmelstürmend“ wie es die Neudeutschen in der glücklicherweise verflossenen musikalischen Sturm- und Drangperiode der letzten Zeit waren. Das Stuttgarter Musikfest hat ihnen Achtung verschafft. Schade nur, daß wieder viel zu viel Musik gemacht wurde, und daß einzelne Namen zu häufig vertreten waren, während wir andere, z. B. Petersen-Berger, vermißt haben. Die Stuttgarter Oper, das Orchester, der gemischte Hoftheatersingchor, stellten unter *Schillings*, der einen hohen schwedischen Orden erhielt, und *Drach* den Gästen das beste künstlerische Material zur Verfügung.

**Oswald Kühn.**

---

# Bach-Reger-Fest in Heidelberg.

**22. bis 25. Juni 1913.**

Die Zusammenstellung *Bach* und *Reger* entbehrt sicher eines gewissen Interesses, eines gewissen Reizes nicht: bekanntlich lieben es ja die Freunde und Verehrer der Regerschen Kunst, ihren Meister einen „zweiten“, einen „modernen Bach“ zu nennen. War es nun der Zweck des eben zu Ende gegangenen Musikfestes dieser Anschauung bei der Allgemeinheit zum Durchbruch und zum Sieg zu verhelfen (das Programmbuch deutet dies bescheiden an), so ist dieses Ziel bei mir wenigstens, nicht erreicht worden. Zweifellos sind ja gewisse bewußte oder unbewußte, beabsichtigte oder unbeabsichtigte Aehnlichkeiten zwischen Bach und Reger vorhanden, doch sind diese meines Erachtens mehr äußerer, mehr nur technischer Art; von einer inneren Verwandtschaft, einer Wesensgleichheit zwischen beiden oder gar einer Fortsetzung der Bachschen Kunst durch Reger ins „Moderne“, davon konnte ich mich nicht überzeugen. Es ist sehr schwer, fast unmöglich, nebenbei aber auch ganz unnötig, einen auch nur einigermaßen erschöpfenden Vergleich zwischen Bach und Reger ziehen zu wollen. Die in den letzten Jahrzehnten ganz besonders eifrige und erfolgreiche aufklärende Arbeit über *Bachs* Schaffen und Wirken hat uns ja wohl erkennen lassen, welche seiner Werke Ewigkeitswert besitzen, welche für uns heutzutage mehr nur noch vom kunst- und kulturgeschichtlichen Standpunkt aus Interesse finden und welche am besten einer wohlverdienten Vergessenheit anheim zu geben sind. Wer wollte und könnte eine auch nur entfernt ähnliche Einteilung der *Regerschen* Werke versuchen, die von der Parteien Haß und Gunst entstellt eine ruhige kritische Würdigung und Abschätzung noch gar nicht erfahren konnten? Nur so viel steht meiner Ansicht nach jetzt schon fest, daß bei Regers fast zu fleißigem und anscheinend zu leichtem künstlerischem Produzieren gar manches, besonders an kleineren Werken, mitunterläuft, das bald vergessen sein wird, daß aber anderseits viele gerade seiner größeren Werke seit Jahren und wohl auch noch auf Jahre hinaus den Konzertsaal

beherrschen und Regers Stellung in der musikalischen Welt als eines der bedeutendsten Komponisten unserer Zeit befestigen helfen. Wie eine kommende Zeit darüber urteilen wird, wer vermag's zu sagen!

In Heidelberg hatte man nun neben einigen älteren Liedern und Gesängen Gelegenheit, gerade Werke aus Regers letzter Schaffenszeit zu hören, das Konzert im alten Stil, die technisch glänzend gemachten Hiller-Variationen und den 100. Psalm; ferner die Sonaten op. 122 für Violine und op. 116 für Violoncello. Während ich nun diesen beiden letztgenannten Werken in ihrer Zerrissenheit und Unklarheit leider keinen Geschmack abgewinnen konnte, interessierten mich die Hymne „An die Hoffnung" (nach Hölderlin) für eine Altstimme und Orchester, und die „Romantische Suite" (nach Eichendorff) ganz außerordentlich. Schon in der Hymne scheint sich mir bei Reger ein neuer Stil vorzubereiten, der dann noch viel deutlicher in der Suite zutage tritt. Während in früheren Werken Regers meist die überladen dicke Instrumentation das Verständnis und den Genuß wesentlich erschweren, finden sich in diesen beiden letzten Werken lichtere, feinere Farben und Töne, fast impressionistisch, an die moderne französische Musik gemahnend. Man könnte nun vielleicht wohl meinen, daß durch die Verbindung von Regers ureigenstem, kraftbajuvarischem Wesen mit solch zarten französischen Einflüssen so etwas wie ein „musikalischer Wechselbalg" entstehen müsse; dem ist aber durchaus nicht so; im Gegenteil glaube ich, daß diese musikalische Befruchtung wenigstens diesen beiden Werken außerordentlich gut bekommen ist, und man darf wohl gespannt darauf sein, ob und in welcher Art und Weise Reger diesen neuen Stil weiterentwickeln wird.

Von *Bach* standen bekannte und unbekannte Werke auf dem Programm, bekannte wie das herrliche Magnificat, das 3. und 5. Brandenburgische Konzert, das a moll-Violinkonzert und die aus Fragmenten der sonst verloren gegangenen Marcus-Passion bestehende, ergreifende „Trauerode" (Tombeau), denen man stets gern begegnet, und unbekannte wie das von Wolfrum bearbeitete Oster-Oratorium, einige recht zopfige Solo-Kantaten und die Chor-Kantate „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht" mit der eigenartig-stimmungsvollen Begleitung durch sechs Blech-Blasinstrumente, von denen nur die letzte die Bekanntschaft wirklich lohnte. Die szenische Aufführung der musikalisch sehr hübschen „Kaffeekantate" ist ein Versuch, wie ihn Wolfrum früher auch schon einmal mit der „Bauernkantate" machte; sonderlich nachahmenswert konnte ich ihn keinesfalls finden.

Im ganzen fanden in diesen vier Tagen sechs Konzerte statt, vier große Orchester- und Chorkonzerte und zwei Kammermusikmatineen, und jedes dieser Konzerte dauerte weit über $2^{1}/_{2}$ Stunden. Welcher Mensch ist imstande, so lange Musik mit Interesse und Genuß zu hören? ein musikalischer Mensch gewiß nicht! So ist's kein Wunder, wenn sich allmählich eine gewisse Abspannung bemerkbar machte beim Publikum wie auch beim Orchester in den Holzbläsern. Abgesehen davon hielt sich das durch auswärtige Musiker bedeutend verstärkte städtische Orchester ebenso wie auch der Chor vortrefflich. Eine Reihe der besten Solisten waren aufgeboten, unter ihnen Frau *Noordewier-Reddingius* (Sopran), Frau *Hofmann-Onegin* (Alt), *Arno Landmann* (Orgel), *Schmuller* (Violine), *Meinardi* (Violoncello). In die musikalische Leitung teilten sich *Reger* und *Wolfrum*, beide lebhaft gefeiert. Der Besuch des Festes war nicht eben sehr groß, man ist doch anscheinend auch in Heidelberg etwas „musikfestmüde"! Der großherzoglich badische Hof nahm durch wiederholtes Erscheinen in den Konzerten Anteil an diesem Fest.

**August Richard (Heilbronn).**

# XIV. Schweizerisches Tonkünstlerfest in St. Gallen (14. und 15. Juni).

UNTER den Novitäten, die in diesem Jahre 25 Mitglieder des Schweizerischen Tonkünstlervereins zu vier Konzerten lieferten, ist an erster Stelle die VI. Symphonie in A dur, op. 134, von *Hans Huber* (Basel) zu nennen, aus deren drei reizvollen Sätzen jene ungezwungene Musizierfreudigkeit spricht, die nur einem aus dem Vollen schöpfenden Künstler eigen ist. Vom rein Technischen braucht man bei einem so routinierten Komponisten nicht mehr zu reden; wohl aber verdient die frische Erfindungsgabe besonders hervorgehoben zu werden, die den Fluß dieses neuen Werkes keinen Augenblick ins Stocken kommen läßt und immer wieder neue harmonische und rhythmische Eigenarten hervorbringt. Das Konzert in a moll für Klavier und Orchester von *B. Stavenhagen* (Genf), wie in Jena auch hier von Fritz Rehbold großzügig und elegant gespielt, gefiel als vornehm gearbeitetes Werk, dessen im ganzen guter Eindruck leider durch einige Längen beeinträchtigt wird. Das Konzert in H dur für Violine und Orchester von *H. von Glenck* (Zürich) hat den gleichen Fehler allzubreiter Ausspinnung, die um so empfindlicher wirkt, als dem Komponisten die Gabe fehlt, die Motive so zu verarbeiten, daß immer Neues aus ihnen hervorsprießt. Bewundernswert war auch die violinistische Leistung, die der Züricher Konzertmeister de Boer mit der Ausführung des wenig dankbaren Soloparts bot. *Robert Denzler* (Luzern) zeigte sich in einer symphonischen Fantasie (frei nach Goethes „Totentanz") gewandt in der Kontrapunktik und charakteristischen Verwendung des Orchesters, verfiel aber stellenweise in aufdringliche Uebertreibungen. Erfreuliches Talent sprach unverkennbar auch aus einer Suite für Orchester von *Frank Martin* (Genf), der über eine starke Erfindungskraft verfügt. Von *H. Gagnebin* (Genf) kann man dies nach dem gehörten Satz einer H dur-Symphonie nicht behaupten. Von den größeren Chorwerken begegnete eine symphonische Dichtung für Chor, Solostimmen und Orchester „Die erste Walpurgisnacht" (Goethe) von *Hermann Suter* (Basel) besonderem Interesse. Auf einer textlichen Grundlage, deren sich bekanntlich schon Mendelssohn bediente, schuf der Basler Kapellmeister ein großzügiges Werk, dessen Soli und Chöre von dramatischer Wucht sind, während den nicht immer originellen Orchestersätzen packende illustrative Kraft innewohnt. Im „Totenzug" (Dichtung von Isabella Kaiser) für Orchester, Altsolo und gemischten Chor von *C. Vogler* (Baden) und in dem „Bergpsalm" (V. v. Scheffel) für Chor, Baritonsolo und Orchester von *H. Lavater* (Zürich) lernte man zwei Werke von gutem Stimmungsgehalt, der im Orchester- und im Chorsatz verständnisvoll zum Ausdruck gebracht ist, kennen. Von den Gesängen mit Orchester überragen diejenigen von *C. Ehrenberg* (Lausanne) jene von *E. Ansermet* (Montreux) an Empfindung und Eigenart. Als Gesangssolisten betätigten sich erfolgreich in den vorgenannten Werken der Baritonist Rob. Wiß (Basel), die Altistin Minna Weidele (Zürich) und die Sopranistin H. Blanchet-Dutoit (Lausanne); dagegen versagte der Vertreter des Tenorsolos in Suters „Walpurgisnacht".

An der Spitze der Kammermusikwerke standen zwei Streichquartette: in D dur (op. 23) von *O. Schoeck* (Zürich) und in F dur (op. 19) von *K. H. David* (Basel), die sich beide durch harmonische, melodische und rhythmische Vorzüge und durch eine kunstvolle kompositionstechnische Mache auszeichnen. Das Züricher Streichquartett ließ dem Werke von Schoeck, das Basler Streichquartett dem von David eine in allen Details fein ausgearbeitete Wiedergabe zuteil werden. *P. Miche* (Genf) ließ in seiner a moll-Sonate für Klavier und Violine, die er mit Joseph Lauber (Genf) am Flügel als tüchtiger Geiger mit Hingebung und technischem Können selbst spielte, entschiedenes Talent sowohl hinsichtlich natürlicher Erfindung, wie geschmackvollen Gestaltens erkennen. Von den Klaviersachen können die von Rud. Ganz (Berlin) mit bekannter Meisterschaft gespielten eigenen Kompositionen, sowie die Stücke von *J. Berr* (Zürich), *H. R. Blanchet* und ein „Automne" betiteltes Stück von Ad. Veuve (Neuenburg) als gute Bereicherung der modernen Klaviermusik gelten, während die schwulstigen Klavierkompositionen von *H. S. Sulzberger* wenig erfreulich anmuteten. Die Lieder für eine Singstimme mit Klavier von *Max Veith* (München) und *Rud. Müller* (Winterthur), von Frl. Elsa Homburger (St. Gallen) und Frau Emy Schwabe (Berlin) ausdrucksvoll vorgetragen, schienen mir mehr mit sicherem akademischen Können gemacht, als empfunden, dagegen zeichneten sich drei Gesänge von *G. Haug* (St. Gallen), denen der Züricher Tenorist Alfred Flury und der Frankfurter Pianist W. Rehberg ausgezeichnete Interpreten waren, durch musikalisch glücklich getroffenen Stimmungston und durch vornehm harmonisierten Klaviersatz aus. *Fritz Karmin* (Genf) versuchte die Vertonung eines Prosamärchens „Das Lumpengesindel" (nach Grimm) und lieferte damit eine Arbeit, die musikalischer Werte fast gänzlich entbehrte. Die Gattung des gemischten Chores a cappella vertraten erfolgreich zwei Komponisten: *Ernst Graf* (Bern) und *L. Piantoni* (Genf). Ersterer mit zwei ernsten Liedern, letzterer mit zwei Teilen eines „Stabat mater" (für Soloquintett und gemischten Chor). Grafs Chöre sind stimmungsvoll und klangschön, aber nicht so bedeutend, wie die Kompositionen Piantonis, die ihren Hauptvorzug in einer feinen und interessanten Satzart haben.

Die Aufführung all dieser Novitäten verriet eine sorgfältige musikalische Vorbereitung, um die sich Kapellmeister *Albert Meyer* großes Verdienst erworben hat. Das Einstudieren der Chöre oblag dem feinmusikalischen St. Galler Theater-Kapellmeister *Karl Mannstaedt*, der sich, wie der Erfolg zeigte, seiner Aufgabe bestens entledigte. Volle Anerkennung verdienen auch die Leistungen des verstärkten Basler Orchesters, sowie des Soloquintetts, des gemischten Chores und des Halbchores des Stadtsängervereins „Frohsinn", St. Gallen. **Ed. Trapp.**



# Schwäb. Sängerbundesfest in Tübingen.

**Vom 21. bis 23. Juni 1913.**

SAENGERFESTE sind Volksfeste und haben deshalb immer dasselbe typische Gepräge: Viel äußeren Aufputz, viel Rumor und Spektakel, viel Sportsmäßiges und Forciertes verbunden mit einer ungeheuren Konsumierung des populärsten Nationalgetränks. Wenn man e i n Programm kennt, hat man auch die andern. Auch das diesjährige Fest des Schwäb. Sängerbundes unterschied sich wenig (oder konnte sich nicht unterscheiden!) von den vorhergehenden. Eingeleitet wurde es mit dem üblichen Begrüßungsabend. Am nächsten Tag begann dann das Wettsingen und hiemit der Clou des ganzen Festes. Es ist nun selbstverständlich hier nicht der Ort, auf die einzelnen Leistungen einzugehen. Im ganzen wird jedoch ein gewisser Fortschritt im Können der Vereine zu konstatieren sein. Jedenfalls aber zeigte es sich, daß sehr fleißig, fast z u fleißig auf den Wettgesang hingearbeitet worden ist. Wenn man überlegt, mit welcher Unsumme von Kleinarbeit am kleinsten Chörchen schon seit vielen Monaten, ja oft noch längere Zeit, gearbeitet wurde, wie jedes Nötchen und Wörtchen x-mal überlegt, jedes kleinste Zeichen dutzendmal erwogen und eingebläut worden ist, dann kommt einem so recht das Forcierte solcher Veranstaltungen zum Bewußtsein. Es ist die alte Geschichte vom Preisgesang und seinen Auswüchsen, die dem etwas tiefer Blickenden bei solchen Gelegenheiten immer wieder vor die Augen geführt wird, zumal man in der Regel nicht zu viele bleibende innere Eindrücke mit nach Hause zu nehmen pflegt. Auch in puncto Chorwahl war hier nicht viel Neues zu verzeichnen, und einer der wenigen größeren Vereine, der eine für Schwaben neue Komposition einführen wollte, der „Frohsinn"-Cannstatt, überschätzte seine Kraft und vermochte deshalb wenig zu befriedigen. Der Hauptgedanke der Preisjäger ist doch bei der Chorwahl der: „Mit welcher Komposition holt man am besten einen Preis? Wie viele sind schon mit ihr geholt worden?" Natürlich stellt sich, wer so denkt, als Vereinsleiter hierdurch gerade kein erstes Zeugnis an Wagemut und Urteilsfähigkeit aus, das sollte allen zum Bewußtsein kommen.

An Geschmacklosem wird auch noch genug geboten! Schon auf den niederen Stufen traf man so viele Machwerke, die förmlich von Sentimentalität trieften, zum mindesten aber unbedeutende Schablonenstücke waren. Aber auch im sogen. „Kunstgesang" überwog das äußerlich Gemachte und innerlich wenig Ansprechende. Hierzu rechne ich z. B. das „Hinaus" von A. Kohler (der Text wurde viel geistvoller von Thuille, der übrigens in einer andern Komposition hier geringere Qualität bot, komponiert!), den „Fahlmann" von Sturm (zweimal gesungen!), „Sigurds Brautfahrt" von Angerer u. a. Auch aus der temperamentvollen Ballade von Liliencron „Schlachtschiff Téméraire" ließe sich wohl mehr machen. Eine in jeder Hinsicht ansprechende Komposition, die auch richtige Wiedergabe fand, war dagegen das „Kamerad komm!" von Klughardt. Auch das schön, doch etwas einseitig lyrisch erfaßte „Morgenlied" von Rietz gehört hieher und einige andere wertvollere Kompositionen. Der letzte Tag brachte die Hauptaufführung.

Leider zeigte es sich hier bei den Massenchören, wie schwer, ja fast unmöglich es ist, in so kurzer Zeit verschiedenartige Elemente zu verschweißen. Daß einzelne Chöre beharrlich zu tief (sogar einer mit Orchesterbegleitung!) gesungen wurden, war für einen einigermaßen mit Gehör Begabten manchmal recht peinlich, abgesehen davon, daß Dirigent und Sänger einigemal stark verschiedener Meinung waren. Doch wird man mit gewissen Unzulänglichkeiten ja in solchen Fällen zu rechnen haben. Die schönste und befriedigendste Leistung war der mit Orchester gesungene Chor „Am Siegfriedbrunnen" von *Volbach*, der, vom Komponisten selbst famos dirigiert, stürmischen Beifall fand. Der Komponist verstand es, trotz bewußter Anklänge an Wagnersche Motive, dem ganzen Werk doch persönlichen Guß zu geben. Auch der Matrosenchor aus dem „Fliegenden Holländer" war bei seiner Frische und seinen Tanzrhythmen eine für solche Gelegenheiten sehr geeignete Komposition. Melodisch wirkten „Seligkeit" von *Wörz* und das „Mailied" von *A. Mayer*, dagegen fehlt der Hummelschen Vertonung von „Graf Eberhards Weißdorn" mit dem stark an den Haaren herbeigezogenen Baritonsolo der echte Balladenton; stark antiquarisch wirkte die „Siegesbotschaft" von Kreutzer, flott das Schillersche Reiterlied in der Bearbeitung von *K. Hirsch*, nur vermag ich dem in ruhigem Moll ausgedrückten 4. Vers keine innere Berechtigung, höchstens die des Kontrasts, zuzuerkennen. Wird ein solch flotter Haudegen aus dem 30jährigen Krieg je einmal sentimental-wehmütige Anwandlungen bekommen haben, wenn er seine Dirn fahren ließ? — Mit Liebe wurden die Silcherschen Lieder gesungen. Ein richtiges akademisches Stück war der Chor „Salamis" von *Gernsheim*, das die Aufführung beschloß. Opernsänger *Kieß* sang mit ansprechendem Vortrag und wohlgebildeter Stimme das Lied „An den Abendstern" und Siegmunds Liebeslied aus der Walküre (!), sowie die vorkommenden Baritonsoli. Leiter der Aufführung waren die Professoren *Förstler* und *Wörz*.

Zum Schluß noch zwei Fragen. Am ersten Tag regnete es, was zweifellos auf die Stimmung der Sänger wirkte. Am zweiten Tag bei der Preisverteilung regnete es wieder, aber diesmal Preise. Ließe sich nicht ein Modus finden, der eine solche Massenabgabe von Preisen verhinderte? Ein Preis, namentlich ein e r s t e r, sollte eine Rarität, etwas selten zu Verteilendes s e i n und b l e i b e n. Durch solche Massenverteilung aber geht der schönste und begehrenswerteste Reiz verloren. Zum zweiten: Um dieselbe Zeit sang hier in Stuttgart in vorbildlicher Weise der *schwedische Studentenchor*. Wäre es wirklich nicht möglich gewesen, eine solche wohl einzig dastehende Körperschaft für die Universitätsstadt Tübingen zu gewinnen? Die meisten unserer Sänger wären gewiß um einen unvergeßlichen Eindruck reicher wieder nach Hause gekehrt! **Auditor.**



Zur Wagner-Zentenarfeier: Die Nibelungenhalle auf dem Drachenfels bei Königswinter. Gestiftet vom Maler Hermann Hendrich. (Text s. S. 416.)

# Aufruf der Gluck-Gemeinde.

SOEBEN vollzieht sich die Gründung einer Gluck-Gemeinde. Ihr Zweck ergibt sich aus § 1 der Satzung: „Der den Namen ‚Gluck-Gemeinde' tragende Verein hat den Zweck, allmählich die sämtlichen musikalischen und literarischen Werke Glucks im Druck herauszugeben, stilreine Gluck-Aufführungen anzuregen und zu veranstalten und literarisch das Verständnis und die Liebe für die Art und die Bedeutung des großen deutschen Tragikers zu wecken und zu fördern, durch alles dies aber ein Mittelpunkt zu sein für alle künstlerischen und wissenschaftlichen, bisher nicht zur Einheit zusammengefaßten Bestrebungen auf diesen Gebieten und für jede Beschäftigung mit der künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit Glucks. Der Verein hat seinen Sitz in Dresden." Zum Vorstande des Vereins ist Dr. *Arend* in Dresden bestellt worden.

Ueber die künstlerische, ja die Kultur-Notwendigkeit der „Gluck-Gemeinde" wäre kein Wort zu verlieren, wenn Gluck nicht auch den meisten von denen, die ihn ein wenig kennen, nämlich aus den Irrtümern der Musikgeschichte und von einer

nicht stilreinen und künstlerisch vollendeten Orpheus-Aufführung her, in Wahrheit völlig unbekannt wäre. Die Musikgeschichte erzählt uns vom Streit der Gluckisten und Piccinisten. Der interessiert uns nicht mehr. Was wir aber, nachdem Glucks allmächtige Künstlerpersönlichkeit, ein halbes Jahrzehnt von Paris aus die Kunstwelt beherrschend, es für eine kurze Spanne Zeit durchzusetzen und seinen Zeitgenossen einigermaßen klarzumachen vermocht hatte, heute wiederum erst nach der analogen Schulung unserer Zeit durch Bayreuth zu verstehen anfangen, das sind die Dinge, die dieser erhabenen Kunst Gegenwarts- und Ewigkeitswerte verschaffen: der klassische Stil der Musiktragödie und auch der musikalischen Komödie, die spezifisch Gluckschen Eigentümlichkeiten, der intuitive leidenschaftliche, in jede Falte des menschlichen Herzens dringende Blick dieses Künstlers, sein wildes, tragisches Sehertum, seine souveräne Meisterschaft in jedem Stil und sein abgeklärtes Stilgefühl, die Reinheit und der Adel seiner Kunst, ihr Freisein von allem, was nicht ihren höchsten Zielen dient: um Einzelheiten zu erwähnen die wundervolle, ihre natürliche Herrschaft über das Orchester behauptende Behandlung der menschlichen Gesangstimme, entspringend einerseits aus der reichsten Gesangskunst, anderseits dem tiefsten und wahrsten Gefühl für das Dramatische und Menschliche, die unvergleichlich geniale Orchesterinstrumentierung voll von intuitiven Blitzen, und im Hintergrunde vor allem: der reine harmonische große Mensch, ein prachtvoller urdeutscher Charakter von Einfachheit, Freiheit und Stolz.

Solche Kunst darf nicht verloren gehen. Denn sie ist schlechterdings durch gar nichts zu ersetzen.

Und seit langem ist dieser Gluck fast unbekannt. Man liest in der Musikgeschichte etwas vom „Reformator der Oper". Nur in wenigen, wie z. B. dem feurigen Berlioz, der edlen Fanny Pelletan, lebte und flammte diese große und echte Kunst. Wie hätte auch ohne weiteres die Tagesbühne Zeit und Kraft für eine so fremdartige, dem Alltäglichen so entrückte und so anspruchsvolle, dazu in ihren Mitteln uns fremdgewordene und nur mit vollendeter Beherrschung des Stils noch voll verständlich zu machende Kunst finden sollen! Das stolze Wort des Horaz: Odi profanum vulgus et arceo, die Verurteilung jeden modischen Musikmachens, klingt mit nicht zu überbietender Deutlichkeit aus den reinen, herben, einfachen und erhabenen Tönen des Meisters, die sich freilich nur dem voll erschließen, der ihnen nach langer Vorbereitung sein ganzes Herz öffnet.

Das gilt es verständlich zu machen. Und das kann und soll nicht etwa nur durch die Mittel der Musikphilologie verständlich gemacht werden! Die Wissenschaft erzeugt vielleicht Klarheit, aber keine Begeisterung! Auf dem Wege der künstlerischen Anregungen soll Begeisterung aus dem Stein geschlagen werden! Wir stehen beschämt — und wir haben allzuviel Ursache, beschämt zu sein — dicht vor 1914, wo sich der Geburtstag des Großmeisters zum 200. Male jährt. Möge es der Gluck-Gemeinde vergönnt sein, hier auf dem Plane zu erscheinen und für eine würdige Feier dieses Jahres zu wirken!

Zur Lösung ihrer weiten Aufgaben bedarf die „Gluck-Gemeinde" natürlich nicht unbedeutender Geldmittel, die durch Mitgliederbeiträge und Stiftungen aufgebracht werden sollen. Mögen unsere Musiker und alle, denen es um Höhenkunst ernst ist, eingedenk sein, daß gerade Gluck, wie kein anderer, vernachlässigt worden ist! Möge die hoch aufgelaufene Dankesschuld, die wir alle Gluck gegenüber haben, recht viele anregen, sie an ihrem Teil abzutragen, indem sie künstlerische Kraft und Geld in den Dienst der „Gemeinde" stellen und ihre Mitgliedschaft erwerben. Der Jahresbeitrag ist mit 10 M. absichtlich so niedrig bemessen worden, daß ihn wohl jeder ohne Schwierigkeit leisten kann, denn das ganze Volk sollte hinter der großen Sache stehen! Außerdem aber sind Stiftungen und Spenden in jeder Höhe der jungen Gemeinde zur Erfüllung ihrer Aufgaben nötig und hochwillkommen.

Anmeldungen zur Mitgliedschaft und Geldsendungen werden erbeten an die Kunstwart-Leitung, Dresden-Blasewitz, oder an den unterzeichneten Vorstand.

**Dresden,** im Juni, Mathildenstr. 46. **Dr. Max Arend.**



## Kritische Rundschau

**Freiburg i. B.** Die *Harmsschen* Künstlerkonzerte der letzten Saison haben in ihrer zweiten Abteilung mehrere für Freiburg neue Künstler gebracht: Suzanne Godenne, Joan de Manén, Beatrice Harrison, sowie das Stuttgarter Streichquartett, die sich sämtlich der wärmsten Anerkennung zu erfreuen hatten. Als längst geschätzte Gäste durften wir in diesen Konzerten das Sängerpaar Felix von Kraus wieder begrüßen, ebenso die Pianisten Alfred Hoehn und Prof. Schmid-Lindner. — Den Abschluß und Höhepunkt der Konzertsaison bildete wiederum das Kammermusik-Fest, das heuer zum sechstenmal von Herrn E. Harms arrangiert wurde und uns erlesene Genüsse verschaffte durch das Rebner-Quartett unter Mitwirkung der Herren L. und H. Keiper (Frankfurt a. M.), sowie die erstmals hier vollzählig versammelte Münchner Kammermusik-Vereinigung. — Bemerkenswert sind im übrigen noch die Aufführungen des „Chorvereins" unter Leitung von *Karl Beines*, die eine gediegene Wiedergabe von Brahmsens deutschem Requiem und eine würdige Wagner-Feier mit Fragmenten aus Parsifal und den Meistersingern boten, wobei solistisch hervortraten der Stuttgarter Kammersänger Weil und der jugendliche Dresdner Hofopernsänger R. Tauber. *l.-*

**Görlitz.** *Das 18. Schlesische Musikfest* (vom 22. bis 24. Juni) hat in diesem Jahr als Dirigenten *Fritz Steinbach* und Domchordirektor *Rüdel* gehabt. Das Orchester stellte die gesamte Kgl. Kapelle aus Berlin (107 Künstler), den Chor (661 Köpfe stark) bildeten die mit den vier Görlitzer großen Chören (drei gemischten und einem Männerchor) vereinten Gesangvereine aus Lauban, Hirschberg, Landshut, Waldenburg und Neiße, als Solisten wirkten Tilia Hill, Maria Philippi, George Walther, Thomas Denys und Karl Braun, sowie Frederic Lamond, Karl Flesch und Bernhard Irrgang (Orgel) mit. Beethoven war neben einem Orgelstück (Fuge in e moll) von Bach der erste Abend eingeräumt worden (Fünfte Symphonie, Klavier-Konzert in G, Missa solemnis). Der zweite Festtag war dem Modernen eingeräumt; mit *Wolf-Ferraris* Tondichtung „Das neue Leben" wurde begonnen. Ihr folgte das Violinkonzert von *Glazounow* in a moll, für dessen Vortrag Professor Flesch brausenden Beifall einheimste. Mahlers zweite Symphonie in c moll versetzte das Publikum derart in Ekstase, daß die Ovationen für Steinbach schier unheimliche Dimensionen annahmen. Damit war der künstlerische Höhepunkt des Festes erreicht. Der dritte Festtag gehörte Brahms und Richard Wagner. Von Brahms wurden die Haydn-Variationen, Rhapsodie für Altsolo und Männerchor, die erste Symphonie in c moll, sowie vier Solo-Quartette aufgeführt. Bei der Rhapsodie, die Maria Philippi ergreifend schön zum Vortrag brachte, bewährte sich der mitwirkende Männerchor, mit dem Görlitzer Lehrergesangverein als wesentlichem Bestandteil, unter Georg Zimmers Leitung als ein Vokalkörper von hoher künstlerischer Kultur. Für den Beschluß des Festes hatte man Szenen aus dem dritten Akt des Parsifal gewählt. *F.*

**Magdeburg.** Von den zahlreichen musikalischen Veranstaltungen in unserer Stadt bilden die acht öffentlichen Theaterkonzerte der städtischen Kapelle unter der Leitung des Professors *Krug-Waldsee* die Höhepunkte. In ihnen kam mit größeren symphonischen Werken Beethoven dreimal (dritte, siebente und achte Symphonie), Schumann und Brahms je einmal (d moll resp. c moll-Symphonie) zum Worte. Das Ausland vertrat Berlioz mit



Zur Wagner-Zentenarfeier: Das Innere der Nibelungenhalle auf dem Drachenfels. (Text siehe S. 416.)

seiner phantastischen und Tschaikowsky mit seiner e moll-Symphonie. Ganz moderne Gemüter wurden mit Richard Straußens Heldenleben entzückt. Bei der Auswahl kleinerer Orchesterwerke wurden Wagner und Liszt berücksichtigt. Von Neuigkeiten hörten wir u. a. *Boehes* tragische Ouvertüre und *Fritz Theils* symphonische Dichtung „Judith". Beide Komponisten suchen in erster Linie die Wirkung, möglichst al fresco und auf jedermann; der eine berechnend und vornehm, der andere naiv und lärmend. Aber den Weg zum Herzen haben beide nicht gefunden. Unter den größeren solistischen Darbietungen interessierte die Passacaglia für zwei Klaviere von Reger durch das Ehepaar James und Frieda Kwast; ferner das Chopinsche e moll-Konzert, für dessen Wiedergabe Emil Sauer die richtige Persönlichkeit war, ebenso wie Frau Renée Chemet für die temperamentvolle sinfonie espagnole Lalos. Natürlich herrscht auch bei uns die Unsitte, Operngrößen zur Mitwirkung in Konzerten einzuladen, und was sollen sie anders singen als Opernarien. Jeder gibt eben am liebsten das, was er am besten kann, und das sind meistens nicht die Lieder, die im zweiten Teil eines Symphoniekonzertes als pièce de résistance eingeschoben werden. — Unsere Oper hat wenig gute und viele mittelmäßige Kräfte und befriedigt die bescheidenen, ästhetischen Bedürfnisse ihrer Abonnenten durch zahlreiche Gastspiele. Eine Schaubühne ist eben keine moralische Anstalt, wie Friedrich v. Schiller meinte, sondern ein geschäftliches Unternehmen, das sich in erster Linie bezahlt machen soll. *Bessell.*

**M.-Gladbach.** Das erhöhte Interesse für die Vorgänge auf musikalischem Gebiete hielt erfreulicherweise ungeschwächt bis zum kürzlich erfolgten Saisonschluß an. Neu konnte man dabei die Erscheinung bezeichnen, daß das auch hier am Alten hängende Musikpublikum seine Ansicht stark gewandelt hat, wofür den Beweis lieferte die Aufnahme, die Gustav Mahlers erste Symphonie in D dur im vierten Cäcilia-Konzert gefunden. Die Aufführung war als Neuheit anzusprechen, und Musikdirektor *Gelbke* verhalf ihr, dank der ausgezeichneten Unterstützung des auf 80 Mann verstärkten Orchesters, zu einem schönen Erfolg. Die zweite Neuheit des Abends hieß „Brigg Fair", eine englische Rhapsodie von Frederik Delius. Wohl infolge der Gleichmäßigkeit in der Gesamtstimmung hinterließ diese Neuheit keinen so nachhaltigen Eindruck wie die erstgenannte. Als Gast spielte Frau Kammervirtuosin Frieda Kwast-Hodapp mit der ihr eigenen hinreißenden Großzügigkeit. In Richard Wagners Kaisermarsch mit Schlußchor vereinigten sich Cäciliachor und der Knabenchor der Hauptpfarre unter der Leitung des Organisten Herrmann zu mächtiger Gesamtwirkung. J. S. Bachs Matthäus-Passion wurde zum wirkungsvollen Schlußstein der diesjährigen Cäcilia-Konzerte. Auch in der Gestaltung der Symphoniekonzerte zeigte Musikdirektor Gelbke eine glückliche Hand. Ein moderner Abend, der u. a. das Hexenlied von M. Schillings (Deklamator Dr. Fischer-Köln) brachte und neben einem klassischen ein französischer Abend, mit hiesigen und auswärtigen Solisten, kennzeichnen die Sphäre, in denen sich die Konzerte bewegten. Einen Sonaten-Abend gaben Lonny Epstein (Köln), Klavier und der Violinkünstler Fritz Rothschild, ebenfalls von Köln als Gast. Das Kölner Gürzenich-Quartett bestritt den zweiten Kammermusikabend. *—x.*

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— Berlin soll zu Beginn des Jahres 1914 gleich zwei Parsifal-Aufführungen haben. Das Königl. Opernhaus und die Charlottenburger Oper rüsten sich beide für das Weihefestspiel. — Der Straßburger Gemeinderat hat mit großer Mehrheit beschlossen, in den ersten Tagen des Januar Wagners „Parsifal" im Stadttheater zur Aufführung zu bringen und bewilligte für die Ausstattung des Werkes 25 000 M. Hans Pfitzner hat als Direktor des Konservatoriums und als Leiter der städtischen Abonnementskonzerte eine Gehaltserhöhung bekommen und bezieht jetzt 15 000 M. — In Buenos-Aires ist im Coliseo-Theater der „Parsifal" zum erstenmal aufgeführt worden.

— Die Frankfurter Oper hat im vergangenen Spieljahr an Novitäten herausgebracht: „Der ferne Klang" von F. Schreker (Uraufführung, elfmal), „Der Kuhreigen" von Wilh. Kienzl (elfmal), „Ariadne auf Naxos" von Richard Strauß (zehnmal), „Das Spielwerk und die Prinzessin" von Franz Schreker (Uraufführung, dreimal), „Die Dame in Rot" von R. Winterberg (viermal), „Der liebe Augustin" von Leo Fall (27mal), „Der Frauenfresser" von E. Eysler (viermal), „Die Heimkehr des Odysseus" nach Offenbach von Leopold Schmidt (Uraufführung, dreimal), „Wiener Blut" von Johann Strauß (zweimal), „Les petits riens", Ballett nach Noverre, Musik von Mozart (einmal). (Mozart einmal — Leo Fall 27mal!)

— Wildenbruchs „Lieder des Euripides" hat *Botho Sigwart* zu einer dreiaktigen Oper verarbeitet, die im Dresdner Hoftheater ihre Uraufführung erleben soll.

— Die in Dresden-Hellerau für den 3., 5. und 6. Juli vorbereitete Aufführung von Claudels „Verkündigung" wird auf den Herbst verschoben, weil sich während der Proben eine Lösung zeigte, die der Eigenart des Hellerauer Saals besser entspricht, als der den bisherigen Proben zugrunde gelegte Inszenierungsplan. Diese Lösung, aus den gegebenen Bedingungen heraus neu geschaffen, erinnert einigermaßen an die alte Mysterienbühne.

— In Basel ist unter Leitung von Kapellmeister Gottfried Becker Glucks „Iphigenie auf Tauris" in der Bearbeitung von Rich. Strauß zum erstenmal aufgeführt worden. In Deutschland wird es nur wenig Leute geben, die es wissen, daß Strauß einen Gluck bearbeitet hat.

— Es ist wenig bekannt, daß *Verdi* zu seiner „Aïda" auch eine Symphonie geschrieben hatte, sie aber vor der Uraufführung aus der Partitur entfernte, weil sie ihn nicht befriedigte. Vor kurzem sind die zerrissenen Blätter dieser Symphonie wieder gefunden worden. Auf wiederholte Bitten hat die Enkelin des Meisters, Frau Maria Verdi Carrara, die Symphonie dem Maestro Toscanini zur Prüfung übergeben; die Symphonie soll bei der großen Verdi-Feier in Parma gespielt werden.

— *Giacomo Puccini* arbeitet an drei neuen einaktigen Opern, zu denen Didier Gold, G. D'Annunzio und Tristan Bernard den Stoff geliefert haben. Das Stück von Gold heißt „Der Schiffermartel" und schildert den Ehekonflikt in der Familie eines Seineschiffers; es wurde 1910 in einem Pariser Sommertheater gegeben. Die Titel der Arbeiten D'Annunzios und Bernards stehen noch nicht fest.

*

— Im Musiksalon *Bertrand Roth* in Dresden sind in den Aufführungen (170—173) zeitgenössischer Tonwerke unter anderem gespielt worden: Des Sängers Fluch von Uhland, mit melodramatischer Klavierbegleitung von *Edmund Uhl* (Uraufführung aus dem Manuskripte). Sonate für Klavier und Violine a moll op. 35 (Manuskript) und Gavotte und Musette, es moll, op. 33 für Klavier (Manuskript) von *Rudolf Dost* (Uraufführung). Sonate (b moll) für Pianoforte und Violoncello, op. 8 von *Dohnányi*. I. Streichquartett (a moll) für 2 Violinen, Bratsche und Cello, M. (Uraufführung) von *Heinrich Zöllner*. Gesang mit Klavierbegleitung, Domine, quo vadis? von *Felix Gotthelf*. Variationen für Klavier über ein eigenes Thema im Volkston, op. 20 von *Bertrand Roth*. Lieder mit Klavierbegleitung von *Roland Bocquet*. Außerdem fand eine *Paul Juon-Matinee* statt.

— Das zweite, westpreußische Sängerfest in *Danzig* ist nach der künstlerischen Seite hin mit Erfolg durchgeführt worden. In einer umfangreichen Festschrift hatten u. a. Aufsätze von Dr. *Rauschning* über „Danzigs Musikleben in vergangenen Jahrhunderten" und von *Walther Domansky* über „Musikleben in Danzig im 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart" Aufnahme gefunden. Gymnasialgesanglehrer Alfred Balfanz hat über das wundervolle Eichendorffsche Gedicht „In Danzig" einen sehr wirksamen (bereits bei Schweers und Haake-Bremen im Druck vorliegenden) Männerchor komponiert, der am Begrüßungsabend vom Danziger Lehrer-Gesangverein mit großem Beifall vorgetragen wurde. Als Solisten wirkten auf dem Fest mit: Kammersänger Kirchhoff, Frau Lilian Wiesike und der in Danzig heimische, rühmlichst bewährte Baritonist Franz Fitzau. *—y.*

— Vier Fest-Konzerte sollen bei Eröffnung des „Wiener Konzerthauses" unter Leitung von *Ferdinand Löwe* gegeben werden. Programm am 19. Oktober: *Rich. Strauß*, Festliches Präludium (komponiert für die feierliche Eröffnung des Wiener Konzerthauses); *L. van Beethoven*, Neunte Symphonie. Am 20. Oktober werden im mittleren Saale Eugen d'Albert und Adolf Busch Werke von Haydn, Mozart und Beethoven spielen; am 21. gibt im kleinen Saale Johannes Messchaert einen Liederabend; am 22. werden aufgeführt: Franz Schubert, Messe in Es; Anton Bruckner, Tedeum.




— *Die Nibelungenhalle auf dem Drachenfels.* Aus *Königswinter* wird berichtet: Auf der halben Höhe des Drachenfels hat die Einweihung der dem Gedächtnis *Richard Wagners* gewidmeten „Nibelungenhalle" stattgefunden. Der Maler *Hermann Hendrich* hat sie gestiftet; der Entwurf des Bauwerks stammt von den Berliner Architekten *Hans Meyer* und *Werner Behrendt*. Durch eine Vorhalle, die als Empfangsraum dient, tritt man in die Kuppelhalle, deren breite Wölbung von sechs mächtigen germanischen Säulen getragen wird. Nach Osten hin ist eine Halle vorgebaut, in deren Mitte das Reliefbild Richard Wagners, in einen Sandsteinblock eingelassen, aufgestellt ist, umgeben von einem Schriftband, das die Worte aus den „Meistersingern" trägt: „Ehrt eure deutschen Meister!" An den Wänden der Kuppelhalle sind die Gemälde des bekannten Wagner-Malers Hendrich angebracht. Der aus zwölf

Bildern bestehende Zyklus will den der Nibelungensage zugrunde liegenden Naturmythus in phantastischen Landschaften von besonderen Tönungen wiedererstehen lassen, wie Richard Wagner ihn in musikalischen Tonbildern wiederbelebt hat. Wir bringen unseren Lesern zwei Ansichten des Gebäudes, von außen und von innen, in unseren Bildern auf S. 414/15. Vielleicht hätte man noch etwas Besseres an Architektur dem Gedenken Wagners weihen können; wie ja auch Hendrichs Malweise mehr dekorative als künstlerische Werte hat.

— *Städtische Musikpflege.* Wir bringen heute unter dem gewohnten Kennwort eine Zeitungsmeldung aus *München*, obgleich sie das Gegenteil von „Musikpflege" bedeutet. Die schleichende Krisis, die das frühere Kaim-Orchester, dann Tonkünstler-Orchester seit Jahren verfolgte, ist plötzlich akut geworden und hat mit einer Katastrophe geendet. Der Münchner Gemeinderat hat die geforderten 70 000 M. jährliche Subvention abgelehnt, trotzdem der Magistrat der Haupt- und Residenzstadt die Forderung lebhaft unterstützt hatte. Bisher hatte die Stadt jährlich sage und schreibe 6000 M. Subvention bewilligt für ein Unternehmen, das mit seinen Volkskonzerten für das Bedürfnis der weitesten Kreise von Musikfreunden in hohem Maße segensreich gewesen war. Der Konzertverein hat darauf als ultima ratio die Auflösung beschlossen, da ein Konkurs ohne städtische Subvention im nächsten Jahre unausbleiblich gewesen wäre. Man wird daraus die Schwierigkeiten ermessen können, denen der nicht subventionierte Gründer des Orchesters, Hofrat Dr. *Kaim*, ausgesetzt gewesen ist, und man wird heute (auch ohne daß man in die Verhältnisse näher eingeweiht zu sein braucht) Herrn Kaim anders beurteilen, als zu der Zeit, wo sein Sturz beschlossen war. Für das Orchester ist der Fall natürlich doppelt traurig. Sämtliche Verträge sind, sofern nicht eine längere Vertragsdauer besteht, mit Wirkung vom 30. September d. J. gekündigt worden. Die Liquidatoren werden ermächtigt, an bedürftige Orchestermitglieder aus dem Vereinsvermögen eine Unterstützung zur Erleichterung ihres Fortkommens zu zahlen. Das nach Durchführung der Liquidation und nach Ablauf der gesetzlichen Wartezeit vorhandene Vermögen des Konzertvereins in Höhe von 300 000 M., das als Rest der von Frau Marie Barlow dem Verein vermachten 500 000 M. noch zur Verfügung steht, soll der Stadtgemeinde München überwiesen werden. (300 000 M. Vermögen und trotzdem wäre der Bankrott in einem Jahre unausbleiblich gewesen?) Diese hat aus den Erträgnissen des Vermögens symphonische Volkskonzerte zu billigen Preisen zu veranstalten (mit welchem Orchester?). Sollte die Stadtgemeinde München die Annahme des Vermögens und dieser Aufgabe ablehnen, so wäre mit dem verbleibenden Vermögen durch die Liquidatoren eine Stiftung zu errichten, die den Namen Marie-Barlow-Stiftung tragen und deren Zinsen zur Unterstützung bedürftiger und begabter Schüler der Akademie der Tonkunst in München zu verwenden sein wird. Das also ist das Ende: Unterstützung einiger hilfsbedürftiger Schüler der musikalischen Akademie! (Wie bei Schluß der Redaktion bekannt wird, wird in München über die Sache weiter verhandelt.)

— *Von den Konservatorien.* Eine neue Opernschule wird demnächst in *Mannheim* eröffnet werden. Auf Veranlassung der städtischen Verwaltung wird die Leitung Hofkapellmeister *Bodansky* übernehmen, die Lehrkräfte werden unter den angesehensten Mitgliedern der Hofoper ausgewählt. Man hofft in Mannheim allgemein, daß hiermit ein Bedeutendes für das zukünftige Gedeihen der Hofoper getan sein wird. — Seinen 35. Jahresbericht sendet uns das *Hochsche* Konservatorium für Musik in *Frankfurt a. M.* — Der Preis der Felix-Mottl-Gedächtnis-Stiftung beträgt vom Jahre 1914 an alljährlich 1400 Mark. Das Statut der Stiftung kann vom Sekretariat der K. Akademie der Tonkunst *München* unentgeltlich bezogen werden. — Das Königl. Konservatorium für Musik und Theater zu *Dresden* beginnt am 1. September das Winter-Semester. — Das Schlesische Konservatorium der Musik in *Breslau* sendet uns seinen Jahresbericht zu. Direktor ist seit drei Jahren Max Puchat.

— *Wagneriana.* Aus *Dresden* wird berichtet, daß das Richard-Wagner-Haus in *Großgraupa* bei Pillnitz zwangsweise versteigert worden ist. Das Grundstück ist auf 48 300 Mark geschätzt; es wurde von einem Berliner Fleischermeister erstanden. — Im Säkulargedächtnisjahr kommt das Haus, in dem der Meister 1846 seinen „Lohengrin" schuf, zur Zwangsversteigerung! Wo bleibt denn die „Pietät" von *Bayreuth*, das diese Gedenkstätte leicht hätte erwerben können? Man braucht ja wahrhaftig nicht in der Bewahrung solcher Andenken zu weit zu gehen, aber nachdem Wagners Geburtshaus in Leipzig preisgegeben worden war, hätte man das Haus in Großgraupa wohl erhalten dürfen.

— *Denkmalpflege.* In *Eilenburg*, dem Geburtsort des Liederkomponisten *Franz Abt*, ist in Anwesenheit staatlicher und städtischer Behörden, sowie zahlreicher Nachkommen Abts und vieler deutscher Komponisten und Musiker das von Bildhauer Viktor Hugo Seiffert (Berlin) geschaffene Abt-Denkmal enthüllt worden. (Eine Abbildung davon brachte die „N. M.-Z." in Heft 10 dieses Jahrgangs.) — In *Kronstorf* a. d. Enns ist eine Gedenktafel für *Bruckner* enthüllt worden. Sie ist aus schwarzem Granit gefertigt, am alten Schulhause angebracht und trägt die Inschrift: „Professor Dr. Anton Bruckners Wohnzimmer als Schulgehilfe 1843—1845, gewidmet von den Freunden Bruckners 1913." Zur Feier waren Gesangvereine aus der Umgebung und verschiedene Musikdirektoren und Schriftsteller erschienen. Die Festrede wurde von Professor Lehofer aus Wien gehalten. Unter dessen Großvater war Bruckner Schulgehilfe in Kronstorf. Die Steirer Vereine „Kränzchen" und „Liedertafel" brachten die Bruckner-Chöre „Sängerbund", „Ave Maria" und „Träumen und Wachen" unter der Leitung von Musikdirektor Bayer und Chormeister Prinz zum Vortrag. Nach der Feier wurde das Brucknerzimmer (eigentlich ein größeres Speisekammerl!) besichtigt. *-ä-*

— *Populäre Gesangskurse.* In Heft 17 der „N. M.-Z." S. 348 findet sich bei einer Besprechung über den Frankfurter Sängerwettstreit von Prof. *Nagel* folgender Passus: „Würden die Vereine, um sich an dem Stundenchor beteiligen zu können, von ihren Mitgliedern den Erwerb musikalischer Vorkenntnisse fordern wie Notenlesen, dialektfreie Aussprache üben usw., so ließe sich über die ganze Einrichtung wesentlich anders urteilen. Allein davon hat man noch nichts gehört." Hiezu schreibt uns Frau *L. Knayer-Schumacher*, daß sie schon seit geraumer Zeit „Populäre Gesangskurse" eingeführt habe, in denen bei einer durchschnittlichen Dauer von 6 Abenden den Teilnehmern die wichtigsten Elemente der Gesangskunst, wie Atemführung, Aussprache und Tonbildung, beigebracht werden. Diese Kurse haben sich als sehr zweckmäßig und nutzbringend erwiesen. Frau Knayer-Schumacher (Stuttgart, Bismarckstraße 45) ist zu näherer Auskunft und Zusendung von Prospekt gerne bereit.

— *Vom Schulgesang.* Der „Würzburger Fortbildungskursus" für Schulgesanglehrer findet heuer statt vom 21. mit 25. Juli. (Näheres im Inserat.)

* * *

## Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Zum Regierungsjubiläum des Deutschen Kaisers sind die Berliner Hofopernsängerin *Lola Artôt de Padilla* zur kgl. preußischen Kammersängerin sowie *Hermann Jadlowkers* zum kgl. preußischen Kammersänger ernannt worden. — Dr. *Otto Neitzel* in Köln hat den Roten Adlerorden vierter Klasse erhalten. — Professoz *Emil Sauer* ist vom König von Württemberg durch Verleihung der grossen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande der Komture der Friedrichordens ausgezeichnet worden.

— Hofkapellmeister *C. Kleemann* in Gera ist aus Gesundheitsrücksichten von seinem Posten zurückgetreten.

— Als erster Opernregisseur für das Stadttheater in Freiburg i. Br. ist Dr. *Willy Becker* vom Berliner Schillertheater verpflichtet worden.

— Die *Münchner* Hoftheater-Intendanz hat mit *Battistini* ein neuerliches zweimaliges Gastspiel vereinbart. Der berühmte Italiener wird voraussichtlich im Oktober in zwei Verdischen Opern auftreten.

— Daß die berühmten Pianisten unter die Dirigenten gehen, scheint jetzt Mode zu werden. Nach Friedberg hat jetzt *Lamond* sich neulich in Sondershausen als Dirigent versucht und soll gut bestanden haben.

— *Gustav Schwegler*, der ausgezeichnete seriöse Bassist der Königl. Hofoper in Berlin, hat am 30. Mai sein 25jähriges Künstlerjubiläum begangen. Schwegler ist zu Göppingen in Württemberg als Sohn eines Kaufmanns geboren und war gleich ihm zum Kaufmannsstande ausersehen, es litt ihn nicht zu lange beim „Soll und Haben". Bald sehen wir ihn in Wien als Schüler des berühmten Gesangsmeisters Dr. Gänzbacher. 1888 war sein erstes Engagement in *Frankfurt a. M.*, in *Wiesbaden* wirkte er 18 Jahre in der Hofoper, bis er auf den Wunsch des Kaisers nach Berlin berufen wurde (seit dem August 1912). Schwegler hat eine der schönsten Baßstimmen *H.*

— *Elena Strecker* ist vom nächsten Herbst ab für drei Jahre an das Stadttheater in Erfurt als hochdramatische Sängerin verpflichtet worden.

— *Ingeborg von Bronsart* ist in München nach langem Krankenlager gestorben. Es ist erst wenige Jahre her, daß sie ihre letzte Oper, „Die Sühne", nach Theodor Körner, vollendete und dann deren Uraufführung in Dessau erleben konnte. Sie gehörte noch zu den Wenigen, die zur glanzvollen Zeit Liszts und der Altenburg in Weimar eine hervorragende Rolle spielten. *Ingeborg Stark* war am 24. August 1840 in Petersburg geboren, hat also ein Alter von 73 Jahren erreicht. Ihr Pianistinnenruhm trat bald hinter dem der Komponistin zurück. Ihre Opern („Die Göttin zu Sais", „Jery und Bätely" und „Hjärne") brachten es zu erfolgreichen Aufführungen in Berlin und Hannover. Zu den Freunden der musikalischen Frau gehörte auch Hans v. Bülow, der zur Zeit, als ihr Gatte Intendant der hannoverschen Oper war, beide in seiner witzigen Art „Kulisses und Mausikaa" zu nennen pflegte.

---

# Besprechungen und Anzeigen



## Neue Violin- und Klavier-Literatur.

**Ign. Friedmann,** op. 32: Romanze für Violine (oder Cello) mit Klavier (Verlag A. Piwarski & Co., Cracovic. 2 M.) Ein Schwelgen in Tönen, ein stetes Aufwärtssteigen bis zum Höhenpunkt gegen den Schluß, und ein allmähliches Entschweben in lichte Höhen. So dürfte das Stück in fein künstlerischer Ausführung seine Wirkung nicht verfehlen.

**Andreas Moller:** Romanze für Violine und Klavier.

**Peder Gram,** op. 5: Romanze für Violine und Klavier (beide Stücke im Verlag Hansen, Kopenhagen. Preis ist nicht verzeichnet). Der Preis für Originalität gebührt hier zweifellos der letzteren Komposition. Zum größten Teil in ernster Stimmung, läßt sie den nordischen Charakter leicht erkennen. Aus der ersten dagegen strömt uns wärmeres Leben entgegen. Bisweilen glaubt man den Geist Chopins und weiter in der Ferne den von Grieg vorbeischweben zu hören, was dem Werke aber nicht weiter nachteilig ist. Beide Romanzen, von interessanten Mittelsätzen wirksam unterbrochen, werden sich den nach guter Musik umschauenden Künstlern stets als dankbare Piecen erweisen.

**J. Amberg:** Zwei Charakterstücke für Violine mit Klavier (im gleichen Verlag). Die beiden Stücke „Traumeswirren" und „Scherzo capriccioso" zeigen sich besonders nach rhythmischer Seite ziemlich kompliziert. Harmonisch nicht uninteressant, erfordern sie für die Ausführung schon einen hohen Grad von Technik, wenn sie dankbar wirken sollen, ich gebe nach letzterer Richtung besonders dem Scherzo den Vorzug.

Im selben Verlag erschien ferner:

**Halvorsen,** op. 22: Kleine Tanzsuite für Violine und Klavier. In fünf Heften gibt der Komponist feine, leichtbeschwingte und interessante Tonstücke in Form von Nationaltänzen diverser Länder. Eine graziöse „französische Gavotte" eröffnet den Reigen; ihr folgen eine lebhafte „italienische Tarantelle" und ein „spanischer Tanz", sowie ein „norwegischer Springtanz" und mit einem „ungarischen" findet das Ganze seinen Abschluß. In sämtlichen Nummern steht der dominierenden Violine ein immer anregend und nicht nur begleitender Klavierpart gegenüber. Da eine leichte Spielart durchweg beibehalten ist, werden die Kompositionen vornehmlich jungen Geigern, die sich bis zum Bereich der 3. Lage einige Bogen- und Fingertechnik erworben haben, eine willkommene Gabe sein, an der sie sicher Freude haben werden.

**Hugo Kaun,** op. 70, No. 1, 2, 3, 5, 6; op. 76, No. 1 und 2: Bearbeitung für Violine und Piano von Prof. Aug. Genz (Verlag Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde, Preis bewegt sich zwischen 1.50 bis 2.50 M.). Die im Original für kleines Orchester geschriebenen geistvollen Kompositionen finden hier eine würdige Uebertragung. Den vorgeschrittenen Violinspielern bietet sich ein reiches Feld von Doppelgriffen, hauptsächlich Oktaven. Doch ist auch noch eine leichtere Spielweise ohne Doppelgriffe angegeben. Die mit „Fröhliches Wandern, Walzer-Idylle, Albumblatt, Elegie, Rondo, Scherzo und Notturno" bezeichneten Stücke, versehen mit genauen Violin-Fingersätzen und Bogenstrichbezeichnungen, seien in dieser Ausgabe jedem ernststrebenden Künstler wärmstens empfohlen.

**Jos. Neury:** Six Morceaux pour Violon avec Accompagnement de Piano (Verlag Schott Frères, Bruxelles, Pr. Fr. 1.50 bis 2.—). Die ihrem Gehalt nach nicht besonders hochstehenden Stücke stellen an die Ausführenden auch keine hohen Ansprüche. Die einfache Klavierbegleitung, besonders aber die der Violine zufallende Melodie, ist bisweilen gar zu leichtflüssig gehalten. Das im Polonaisen-Rhythmus geschriebene, und in seinem Hauptthema etwas an Vieuxtemps erinnernde Divertissement dürfte neben den andern Kompositionen wie: Vieille Chanson, Danse des petits Marquis, Gavotte, Pres du Bal, Elegie, wohl das beste und bei entsprechender Wiedergabe auch nicht ohne Wirkung sein.

**Fritz Kreisler:** Kompositionen für Violine und Klavier; op. 4: Romanze, op. 2: Caprice Viennois, op. 3: Tambourin Chinois (Verlag Schott Söhne, Mainz 2.—, 2.—, 2.50 M.). In der Kunstwelt als genialer Geiger bekannt, offenbart sich Kreisler hier als Schöpfer eigener Werke, die ebenfalls den Stempel einer künstlerischen Persönlichkeit tragen. Die Romanze, ein ruhiges, warm empfundenes Stück, wie die beiden anderen Kompositionen, bei welchen das virtuose Element mehr zum Ausdruck kommt, sind nach harmonischer Seite nicht nur interessant, überraschend, sondern zum Teil ganz eigenartig geschrieben. Die Violinstimme ist überall sehr genau bezeichnet und erfordert ein technisch wie musikalisch reifes Spiel. Zu wünschen wäre diesen Kompositionen, daß sie im Konzertsaal recht oft zu Gehör gebracht würden.

**Edouard Gautier,** op. 31—36: Six Morceaux pour Violon avec Accompagnement de Piano (Verlag Heinrichshofen, Magdeburg, Preis bewegt sich zwischen 1 bis 1.20 M.). Diese sechs Kompositionen: Pièrette, Pierrot, Sarabande, Carnaval, Frasquita dans Espagnole, Sonnett, bilden eine Reihe von höchst originellen Tanzbildern, zum Teil wie hingeworfene Skizzen anmutend, die in leichtem Genre, voll Grazie und Liebenswürdigkeit gehalten sind. In kleine Formen gegossen, stellen sie keine hohen technischen Anforderungen, verlangen aber teilweise eine äußerst leichte, nuancenreiche und feine Wiedergabe und werden, entsprechend zu Gehör gebracht, sich stets als dankbare Stücke erweisen.

**Franz Drdla,** op. 61: No. 1 Marche triomphale, No. 2 Tarantelle, pour 2 Violons et Piano (Schuberthaus-Verlag, Leipzig, Wien à 2 M. netto). Zwei Kompositionen, die mehr auf äußeren Effekt berechnet und ihrem Gehalt nach der leichteren Salonmusik zuzuzählen sind. Für anspruchsloses Publikum mögen sie nicht undankbar wirken.

**Jos. Jongen,** op. 34: 2ème Sonate pour Violon et Piano (A. Durand et Fils, Editeurs, Paris, netto 10 Fr.). Das groß angelegte Werk (Klavierpart. 50 Seiten) aus drei Teilen bestehend, läßt aus der kontrapunktischen Arbeit und dem Gedankengang den tüchtigen Musiker erkennen. Der mittlere Satz in C, kantilener Natur, hebt sich wirkungsvoll von den beiden in E gehaltenen und schöne Steigerungen aufweisenden Ecksätzen ab. Verschiedene Takt- und Tempowechsel, aber vor allem die viele Modulation geben dem Ganzen zwar ein abwechslungsreiches Gepräge, doch erscheint mir die harmonische Seite an manchen Stellen etwas zu überladen. Das Ganze, ein ernst zu nehmendes Werk, wird für routinierte Ensemblespieler eine lohnende Aufgabe sein.

**Karl Bleyle,** op. 10: Konzert für Violine und Orchester C dur. Ausgabe für Violine und Pianoforte (Volksausgabe Breitkopf & Härtel No. 3348, 6 M.). Ein Konzert das „für" die Violine und nicht wie das sogen. symphonische „gegen" die Violine geschrieben ist, darf vorliegendes benannt werden. Obgleich die Komposition thematisch sehr interessant und das Orchester bezw. der Klavierpart auch reich bedacht ist, behält die Violine doch stets die Oberhand bei Passagen und Kantilene. Was das Formelle anbetrifft, so liegt die Dreisätzigkeit, in sich fest abgeschlossenen Sätzen, zugrunde. Dem mit Allegro moderato (C) bezeichneten und gegen den Schluß mit einer Kadenz versehenen I. Satz folgt ein lyrisches, melodisch klangschönes Larghetto (G), worauf ein Allegro giocoso, zum Teil virtuos gehalten und lebhaft steigernd, das Ganze beschließt. Die Prinzipalstimme ist durchweg violinmäßig und wirksam geschrieben. Wenn das Konzert auch nicht als das von der Geigerwelt erwartete „kommende" — die Fortsetzung der Folge Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Bruch — bezeichnet werden darf, so bietet es gediegenen Künstlern doch eine würdige, und bei der Ausführung dankbare Aufgabe. *Leonhard May.*

* * *

**E. Jeromin,** 5 *lyrische Stücke:* Vorfrühling, Einsamkeit, Am Bächlein, Herbstnacht und Geistertanz, 2 M. (m.—s.). Verlag *Bratfisch.* Diese Klavierpoesien eines vermutlich noch jungen Komponisten sind harmonisch sehr interessant, fortschrittlich und gewürzt, in der Erfindung und im Stil (z. B. unruhiges Modulieren, Verbindung alterierter Septakkorde u. a.) von Reger und den Neurussen beeinflußt, aber melodisch, motivisch und im Klaviersatz selbständig, oft kraus, aber doch logisch. Das Album ist inhaltsreich und die Stücke untereinander recht verschieden, alle geben Zeichen von Selbständigkeit, von Streben nach Neuheit und Originalität.

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 20 bringt an erster Stelle ein Violinstück mit Klavierbegleitung „Idyll am See" von *Artur Rösel,* Hofkonzertmeister in Weimar, den wir unseren Lesern hiermit zum erstenmal vorstellen. Zugleich erfüllen wir vielfach geäußerte Wünsche aus den Leserkreisen, öfter Originalviolinstücke zu veröffentlichen. Die Idylle ist melodiös und dankbar, ein schönes Vortragsstück, das auch Lehrzwecken entspricht. — Das folgende Lied „Schon schlägt es wieder vom Turme" ist von *Heinrich Bienstock,* der unlängst erst in Karlsruhe mit der Aufführung der Oper „Zuleima", die er als Obersekundaner schrieb, von sich reden machte. Bei Konzeption seines eindrucksvollen Liedes hat dem jungen Komponisten offenbar Schuberts Doppelgänger vorgeschwebt.

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 5. Juli, Ausgabe dieses Heftes am 17. Juli, des nächsten Heftes am 31. Juli.**

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark.

1913 Heft 21

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

**Inhalt:**



# Vom Bardismus.

Von Dr. ERICH STEINHARD (Prag).

RICHARD BATKA hat vor sieben Jahren in dieser Zeitschrift ein sensationelles Buch besprochen, das England als Heimat der mehrstimmigen Musik nachzuweisen unternahm. Der Titel des Werkes lautete: *„Ueber Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst"* (Leipzig, C. F. W. Siegel). Verfaßt war es von Dr. *Viktor Lederer.* Seitdem scheinen trotz mannigfacher konträrer Meinungen die Hauptthesen Lederers: daß die keltischen Barden die Väter, und die viel verfolgten Spielleute des Mittelalters die Apostel unserer Tonkunst gewesen seien, daß diese sich im Grunde aus der Instrumentalkunst der Spielleute herleite, und die bisherigen Annahmen über den kirchlich-vokalen Ursprung irrig seien, Verbreitung gefunden zu haben. Lederer hat die Zwischenzeit für Studien zu dem zweiten und dem Schlußband benützt und diese vorderhand in zwei inhaltsreichen, problemerfüllten Vorträgen (gesprochen in der Prager deutschen Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft) mitgeteilt. Das Endergebnis: daß wir nämlich den keltischen Barden mehr verdanken als Griechen und Römern zusammengenommen, wird ebenfalls nicht ohne Widerspruch bleiben; das Schlußwort wird erst nach dem Erscheinen des Gesamtwerkes gesprochen werden können, wo die wesentliche Kritik auf den Wert der Quellen wird konzentriert werden müssen. Lederer gehört zu den Musikgelehrten, die nicht Geschichtsforscher, sondern Geschichtsphilosophen sind. Er gibt Interpretationen der Tradition und der Sprache und verlegt den Schwerpunkt seiner Beweise auf eine Kette von ungemein überzeugend wirkenden, genialischen Tatsachenkombinationen. Seine Methode unterscheidet sich insofern von der bisherigen Musikgeschichtsschreibung, als er mit einem universalgeschichtlichen (polyhistorischen) Apparat arbeitet. In seinen Kombinationen waltet scharfgeistige Logik. Und diese trockene logische Kunst ist es, die uns von bekannten Prämissen zu völlig neuen — fast möchte ich sagen — blendenden historischen Schlußfolgerungen führt. In Lederers erstem Vortrag stand die keltische Literatur, im zweiten das Schrifttum des Mittelalters im Vordergrunde. Jener galt den „Barden in der Heimat", dieser den „Fahrenden Barden".

Was der Forscher über die bardische Kultur Britanniens und Irlands erzählte, war umso verblüffender, als bisher die Behauptung galt, daß von einer wirklichen Tonkunst der Barden nicht die Rede sein könne. Lederer bewies das Gegenteil: Schon der Studienplan für das 12jährige Studium an den vorchristlichen irischen Universitäten, die eine eigene Fakultät der Künste hatten, bezeugt eine Höhe musikalischer Kunst, von der man bisher kaum etwas geahnt hat. Selbst eine Art Musikdrama erscheint auf der Studienordnung. Die Instrumentalmusik vollends erreichte auf den britischen Inseln eine ganz ungeahnte Höhe. Das polyphone Improvisieren, wie man es heutzutage nur noch bei den Zigeunern findet, war für die Barden und deren Schüler etwas allgemein übliches. Ebenso auch eine vokale Polyphonie aus dem Stegreif. Der schwerste aller Irrtümer liegt aber darin, daß die Kunst der Barden keineswegs auf das Altertum beschränkt war, vielmehr im Gegenteil in kontinuierlicher Weiterentwicklung ihre höchste Blüte im 12. und 13. Jahrhundert in Wales erreichte. Nach der Eroberung von Britannien durch die Sachsen zog sich ein Teil der altbritischen Barden nach der Bretagne zurück, nach der Eroberung von Wales (1282) wurden die hervorragendsten der damaligen Waliser Barden nach dem Kontinent verpflanzt. Diese britischen Barden waren seit dem zweiten Jahrhundert Christen. Ihr Christentum — das betont Lederer ganz besonders — ist älter als das römische. Die Feindschaft zwischen Rom und bardischer Musik erklärt sich aus mancherlei Umständen. Ueberdies hatte Rom manches zu verschweigen. Der „gregorianische" Kirchengesang z. B. sei nur eine Nachahmung des altbritischen, den Augustinus im 6. Jahrhundert in England vorfand[1]. Daß der heilige Gregor den altbritischen bardischen Kirchengesang kannte, hat Dr. Lederer jedenfalls bewiesen, und daß dieser identisch gewesen sei mit der Rezitationsform der bardischen Epen hat er in deutlicher Weise dargelegt. Zum Ueberfluß aber haben die Barden stets mit freigeistigen Ideen sympathisiert. Diese und noch viele andere Gründe haben dazu geführt, daß über sie, die uns die Harmonie in der Musik, die Romantik in der Poesie, den Reim in der Dichtung und vieles andere geschenkt haben, ein künstlich gewobener Schleier der Vergessenheit gebreitet ward. Hier setzen Lederers Arbeiten ein, die kaum anders anmuten, als etwa Ausgrabungen in Pompei oder in Babylon. Was da Naturkräfte bewirkten, haben dort die Menschen verschuldet.

[1] *Anm. der Red.* Ohne die Forscherarbeit des jungen Musikhistorikers — Lederer ist 1881 in Prag geboren — unterschätzen zu wollen, wird doch auch ein gewisser Skeptizismus zuweit gehenden Schlüssen und Folgerungen gegenüber nicht von der Hand zu weisen sein.

Wenn z. B. König Artus, Tristan, Parzifal und deren Zeitgenossen, die wir gewohnt sind, als durchaus sagenhafte Gestalten zu betrachten, uns nun plötzlich als historische Persönlichkeiten dargetan und mit der wirklichen Musik ihrer Zeit vorgeführt werden, so müssen wir uns an diese neue Vorstellung jedenfalls erst gewöhnen.

Noch überraschender sind Dr. Lederers Forschungsergebnisse bezüglich der „Fahrenden Barden", die er für die Apostel unserer gesamten Geisteskultur erklärt. Die hellenisch-römische Kultur sei in der Völkerwanderung zugrundegegangen. Die Apostelgeschichte des Bardismus aber, dem wir nicht weniger als alles verdanken, worauf die moderne Kultur beruhe, zerfalle in drei Teile: 1. Volkswanderung, 2. Mönchswanderung, 3. Spielmannswanderung.

Die erstgenannte Wanderung falle in das 4. Jahrhundert: mit Clemens Maximus, der aus Britannien auszog die römische Welt zu erobern, kamen 60000 Briten auf den Kontinent. Das Kulturwerk, das sie schufen, sei unter dem Namen des Bischofs Ambrosius erhalten: es sei die Bardisierung der lateinischen Poesie, die Umgestaltung der nach Silbenmessung metrisierten Sprache des Altertums in eine nach Akzenten rhythmisierte, durch Reim und Klangeffekt belebte. Das Werk der Mönchswanderung sei die Zivilisierung Europas, gleichzeitig auch die Christianisierung. Die wandernden schottischen, irischen und britischen Mönche, die für die Musik Unvergängliches wirkten, seien nur keltische „Barden in der Kutte" gewesen, demgemäß auch ohne geschlechtliche Askese, somit als Künstler in jeder Beziehung vollwertig. Als dann Rom das Zölibat zu propagieren begann, sei die notgedrungene Reaktion bei den Kelten gekommen. Ihren Wandertrieb, der ihnen zur zweiten Natur geworden, hätten sie nicht dämpfen können: so seien sie denn jetzt, statt wie bis ins elfte Jahrhundert in der Kutte, im Spielmannsrock über den Kontinent gezogen, ihre alte Geschichte in poetisches Gewand kleidend und ihre Musik auf Märkten und Straßen zum besten gebend. Von der Einführung des Zölibats an bis in den Beginn des 15. Jahrhunderts sei nun die eigentliche Entwicklungsgeschichte der Tonkunst nur bei den Spielleuten gelegen und nicht bei den Klerikern, erst im 15. Jahrhundert beginne die Blüte der Kirchenmusik durch die schon im 1. Bande von Lederers vielumstrittenem Werke nachgewiesene „Rezeption der Spielmannskunst in den Schoß der Kirche". Die Erben der Barden seien endlich in Gnaden in die Kirche aufgenommen worden, ihre Musik allerdings sei auch in ihrem geistigen Gewande als die Weiterführung der alten Spielmannskunst deutlich erkennbar, wie Lederer schon früher nachgewiesen hat.

Es wäre zu wünschen, daß die beiden Vorträge Dr. Lederers — da der Forscher mit der erwarteten Fortsetzung seines Werkes sich noch Zeit läßt — separat herausgegeben werden. Die Resultate für die Geschichte der Musik und die allgemeine Geschichtswissenschaft sind vorläufig aufsehenerregende zu nennen. Mag schließlich das eine oder andere Detail der kritischen Ueberprüfung zum Opfer fallen; die Richtlinien, die Dr. Lederer gezogen hat, werden die künftig erscheinenden Musikgeschichten nicht unberücksichtigt lassen können; sie werden sich mit den neuen Ideen mindestens auseinanderzusetzen haben. Die begeisterten Worte, mit denen Männer wie Fr. X. Haberl und Carl Lamprecht schon die ersten Teile begrüßten, geben der Wertung seines polyhistorischen Wissens jedenfalls das Signum. Auf Kämpfe, mit denen ein Propagator umwälzender Neuerungen immer rechnen muß, auf die wird auch dieser junge Gelehrte sich gefaßt machen müssen.



# Gedanken eines Musiklehrers.

**Zu Dr. S. Meyers Psychologie der musikalischen Uebung.**

**Von OTTO GASTEYGER (Stuttgart).**

(Schluß.)

**System der isolierten Schwierigkeiten.**

DAS nützlichste und deshalb erstrebenswerteste Ziel der ersten Lernjahre ist ohne Zweifel Selbständigkeit im Lesen und Treffsicherheit. Beides gehört — gleichsam wie Lesen und Schreiben — zur Grundlage, auf der alle weiteren Kenntnisse aufgebaut werden können und die jeder Schüler vor allem andern dringend notwendig haben muß und auch haben kann und zwar unabhängig vom Talent des Schülers und Lehrers.

Das Unterrichtswerk, weniger der Lehrer, sollte die Erreichung dieses Zieles durch sichere Mittel gewährleisten, indem pädagogische Begabung bekanntlich viel zu selten vorkommt, als daß sie jeder Lehrende haben könnte. Sorgfältiges Durcharbeiten des Werkes mit Hilfe bezw. Ueberwachung eines gewissenhaften Lehrers müßte den Erfolg garantieren.

Um zur Selbständigkeit zu gelangen, ist absolutes Verständnis des Schülers nötig, d. h. alles, was er lernt, muß er auch begriffen haben, sonst kann er das Gelernte nicht selbständig anwenden. Nicht die Masse der Uebungen und die Jahre sollen den Schüler zum Verständnis und damit zur Selbständigkeit bringen, sondern das System, das Wie des Lernens, die Art der Uebungen bezw. des Uebungsmaterials. Die Masse der Uebungen kann und soll mit der Zeit nur die Gewandtheit fördern. Das zielbewußte System hingegen zwingt ohne Ausnahme zum Verständnis derart, daß alles Gelernte sofort selbständig und richtig angewandt werden kann.

Zu diesem absoluten Verständnis, zur Selbständigkeit gibt es nur einen sicheren Weg und dieser führt über die Trennung bezw. Isolierung der Schwierigkeiten.

Gemeint ist nicht das quantitative Teilen einer Uebung in Bruchstücke, sondern das Ausfindigmachen der verschiedenartigen Schwierigkeiten, die durchgängig in einer Uebung enthalten sein können, und das Zerlegen in ebensoviele besondere Aufgaben, von denen jede möglichst nur eine durchgehends gleichartige Schwierigkeit einschließt. Sehr nahe kommen meinem System Uebungen, die einen besonderen Zweck verfolgen. Aber man trifft solche so selten, daß dabei wohl kein Verfasser an ein durchgreifendes System wie das vorliegende gedacht hat. Auch bei mir kam erst nach Entdeckung und Anwendung von besonders wichtigen Einzelheiten die Idee, daß ein Gesetz dahinter steckt. Ich habe es in die Worte des folgenden Mottos gekleidet, das die Quintessenz aller Lehrkunst darstellt:

> Mehrere Schwierigkeiten können nicht gleichzeitig überwunden werden, bevor nicht jede einzelne Schwierigkeit für sich mühelos bewältigt wird.

Bei der Prüfung dieses Gesetzes fand ich dann, daß einige Einzelheiten in Gestalt von Unabhängigkeitsübungen, Spezialetüden, Forderungen, wie „erst mit jeder Hand allein spielen", schon verwirklicht waren.

Dem geübten Spieler und sehr oft auch dem „erfahrenen" Lehrer kommt gar nicht mehr zum Bewußtsein, wie vielerlei Kenntnisse zum Spielen selbst des einfachsten Beispiels nötig sind. Z. B.:



enthält folgende 12 Fragen unter der Voraussetzung, daß nicht auf die Tasten gesehen werden darf:

1. Wie heißt die erste Note?
2. Wie heißt der Wertname der ersten Note?

3. Wie vielen Zählzeiten entspricht die halbe Note im Dreivierteltakt?
4. Welche Taste heißt *c* bezw. welche Taste entspricht gerade d i e s e m *c*?
5. Wie heißt die zweite Note?
6. Ist dieses *e* höher oder tiefer als *c*?
7. Liegt die Taste der höheren Note rechts oder links von der vorhergehenden?
8. Wo ist am Klavier rechts?
9. Der wievielte Ton von *c* aus ist das fragliche *e*?
10. Auf welcher Taste ist der übernächste Ton zu spielen?
11. Wie heißt der Wertname der fraglichen Note *e*?
12. Wie vielen Zählzeiten entspricht die Viertelnote im Dreivierteltakt?

Mag auch die eine oder andere Frage überflüssig erscheinen, so ist doch so viel sicher, daß man a l l e zwölf Fragen, die in dieser einfachen Aufgabe verborgen liegen, richtig beantworten können muß, und daß erfahrungsgemäß nicht einmal in allen Fällen beim Anfänger Sicherheit in der Kenntnis der Raumverhältnisse (höher, tiefer, rechts, links usw.) vorausgesetzt werden darf. Außer den obigen Fragen soll doch der Schüler g l e i c h z e i t i g auch dem Fingersatz, Anschlag, Tempo, Vortrag, Fingerhaltung, Gleichmäßigkeit im Zählen, Treffsicherheit usw. einige Aufmerksamkeit schenken! Kein Wunder, wenn der Denkprozeß des Spielens nach Noten beim Anfänger sehr, sehr langsam vor sich geht und die Schwierigkeit sich berghoch vor ihm auftürmt. Erklärlicherweise haben nur die allerwenigsten Schüler Freude am Ueberwinden großer Schwierigkeiten, denn sobald sich der Verstand oder die Kraft einer Aufgabe nicht gewachsen fühlt, stellt sich Unlust und Unaufmerksamkeit ein. J e d e A u f g a b e s o l l t e e b e n d e m E r k e n n t n i s v e r m ö g e n d e s S c h ü l e r s a n g e p a ß t s e i n, statt dessen wird umgekehrt der Schüler meistens gezwungen, sich in die Aufgabe zu fügen. Vermag er das nicht, so gilt er als dumm. Es ist aber ein beredtes Zeugnis von pädagogischer Talentlosigkeit, den Schüler für das Verständnis verantwortlich zu machen, und geradezu grausam, ihn für Nichtverstehen zu bestrafen. Der Schüler kann wirklich nichts dafür, wenn der Lehrer sich nicht genügend verständlich machen kann.

### Gründe für die Notwendigkeit der Isolierung.

Die Trennung bezw. Isolierung der Schwierigkeiten ist das einzig zuverlässige Mittel zum vollen Verständnis des Schülers. Uebersteigt eine Aufgabe die Fassungskraft des Schülers, so ist damit nur bewiesen, daß sie nicht bloß eine, sondern gleichzeitig mehrere Schwierigkeiten oder neue Begriffe für ihn enthält. Diese hat der Lehrer (später der Schüler selbst) zu suchen und dem Schüler g e t r e n n t vorzulegen. Ueberwindet dieser die Schwierigkeiten auch so nicht, so muß noch weiter zerlegt werden, nötigenfalls so lange, bis alle Schwierigkeiten gefunden und vollständig isoliert sind. Aus e i n e r — zu schweren — Aufgabe sind dann mehrere leichte geworden.

D a s U e b u n g s m a t e r i a l ist daher um so zweckentsprechender, je konzentrierter, je losgelöster von allem übrigen Beiwerk es ist, und am zweckmäßigsten, wenn es nur die e i n e S c h w i e r i g k e i t enthält, die weggeübt werden soll. Enthält eine Uebung mehrere gleichzeitig zu überwindende Schwierigkeiten, so bilden die u n b e a b s i c h t i g t e n Schwierigkeiten ein Hindernis oder mindestens eine Hemmung für das Ueberwinden der b e a b s i c h t i g t e n Schwierigkeit. Es tritt dann nicht klar zutage, auf welche der verschiedenen Schwierigkeiten etwaige Stockungen oder sonstige Fehler zurückzuführen sind bezw. in was für den Schüler die größte Schwierigkeit steckt. Nicht selten ist diese ganz irgendwo anders zu suchen, als es gerade den Anschein hat. Ein unfehlbares Mittel gegen jeden Zweifel ist das Zerlegen in gesonderte Uebungen, das natürlich nicht stets in so weitgehendem Maße nötig ist, wie in behandeltem Beispiel, das eben nur die Möglichkeit der fast restlosen Teilung zeigen sollte.

Der Schüler muß unbedingt schon im Anfang an möglichst schnelles Ueberlegen gewöhnt werden. Dieses kann ihm aber nur zum Bewußtsein kommen, wenn die Aufgabe so leicht ist, daß er sie wirklich schnell ausführen kann. Und leicht ist eine Aufgabe insbesondere dann, wenn keine andere Frage dahinter steckt, wenn sie keine a n d e r e n Kenntnisse, keine w e i t e r e Ueberlegung voraussetzt, d. h. wenn die Schwierigkeit isoliert ist.

Gehäufte Schwierigkeiten verursachen zu langsames Tempo, stockendes, ungleichmäßiges, nicht fließendes Spiel, das z. B. bewußte Fingertechnik oder richtiges Taktgefühl nicht oder erst aufkommen läßt, nachdem der Schüler oft bis zum Ueberdruß daran geübt hat. Der Schüler muß dabei sein Denkvermögen g l e i c h z e i t i g auf so v i e l e r l e i richten, daß er weder vom Ganzen noch vom Einzelnen den richtigen Eindruck haben kann. Wird aber die ganze Kraft des Schülers einer einzigen isolierten Schwierigkeit zugewendet, so kann diese leicht und meistens sofort oder wenigstens sehr bald im richtigen Tempo bewältigt werden.

Nur wenn die g a n z e Aufmerksamkeit des Schülers auf ein S o n d e r g e b i e t gerichtet ist, kann er sich und sein Tun genügend kontrollieren, und nur dann ist der E i n d r u c k des Aufgenommenen s t a r k genug, um auch in Z u k u n f t wirksam zu bleiben; je tiefer das Verständnis, desto besser auch das Gedächtnis! d. h. nur das steht aus der Gedächtniskammer immer zur Verfügung, was voll verstanden und zum geistigen Eigentum wurde.

Bezweckt eine Aufgabe das Einüben eines n e u e n B e g r i f f s, so darf sie nur diese eine neue Schwierigkeit enthalten, andernfalls ist der Schüler zum Fehlermachen g e z w u n g e n, denn gehört seine Aufmerksamkeit dem n e u e n Begriff, so tauchen plötzlich wieder Fehler auf bei Schwierigkeitsgebieten, die als überwunden galten. Schenkt er aber l e t z t e r e n seine Aufmerksamkeit, so wird der n e u e Begriff falsch angewandt, d. h. der Zweck der Aufgabe ist dann überhaupt verfehlt. Man kann eben nicht g l e i c h z e i t i g an V e r s c h i e d e n e s denken; scheinbar dagegen sprechende Handlungen beweisen nur die B l i t z e s s c h n e l l e der Gedanken — Folgen — und Verbindungen, nicht aber die Gleichzeitigkeit. Daraus geht hervor, daß jeder neue Begriff erst isoliert eingeübt werden und festsitzen muß, ehe man ihn in Verbindung mit anderen schon bekannten Begriffen bezw. Schwierigkeiten anwendet, und weiter, daß von zwei gleichzeitig zu überwindenden Schwierigkeiten die eine fast keine Ueberlegung mehr erfordern darf, d. h. eine davon muß gleichsam mechanisch bewältigt werden können. J e m e h r S c h w i e r i g k e i t e n g l e i c h z e i t i g unterzukriegen sind, desto l e i c h t e r u n d m e c h a n i s c h e r m u ß d a s U e b e r w i n d e n j e d e r e i n z e l n e n S c h w i e r i g k e i t v o r s i c h g e h e n, d e s t o m e h r S c h w i e r i g k e i t e n m ü s s e n u n t e r b e w u ß t b e w ä l t i g t w e r d e n k ö n n e n.

Die Isolierung bezw. Teilung der Schwierigkeiten besteht also in erster Linie darin, daß jeder neue Begriff, jede neue Bewegungsart gesondert, isoliert eingeübt wird bezw. daß dafür bei Unterrichtswerken jeweils besonderes Uebungsmaterial vorhanden ist und daß der neue Begriff, die neue Bewegungsart erst dann in Verbindung mit einem und nach und nach mit mehreren schon bekannten und geübten („mechanisierten") Begriffen bezw. Schwierigkeiten geübt werden darf, wenn der neue Begriff schon geläufig ist.

Die strenge Durchführung dieser Forderungen ist natürlich nur durch ein selbständiges, streng systematisches Unterrichtswerk möglich, das auf diesen Grundsätzen aufgebaut ist und daher insbesondere für jeden neuen Begriff usw. isoliertes Uebungsmaterial enthält. Der große Unterschied zwischen einem solchen Werk und den seither gebräuchlichen Schulen besteht darin, daß letztere neue

Begriffe und Schwierigkeiten sofort in Verbindung mit beliebig vielen bekannten Begriffen und Schwierigkeiten bringen und hierdurch Sprünge in der Steigerung der Schwierigkeitsgrade verursachen, die Lehrer und Schüler oft schmerzlich empfinden müssen. Das Wertvollste der Lehrtätigkeit, nämlich die Erziehung des Schülers zur Selbständigkeit, wird auf diese Weise nur zu leicht verhindert, weil der Schüler vieler Schwierigkeiten entweder überhaupt nicht Herr wird oder sie nur rein mechanisch ohne Verständnis als Papageileistung bewältigt. Dieser schwere pädagogische Fehler kann auch von der besten Lehrkraft nur durch enormen Zeitaufwand oder nur durch ein Unterrichtswerk vermieden werden, das sehr viel isoliertes Uebungsmaterial enthält und insbesondere die Selbständigkeit des Lesens (auch des Taktlesens) und die streng systematische Entwicklung der Treffsicherheit bezweckt, mit einem Wort, durch eine Treffsicherheits- und Leselernschule. Trotzdem diese beiden wichtigsten Aufgaben der ersten Lernjahre ein Fundament bilden, das jeder Schüler haben muß, ob er nur Dilettant oder Virtuose werden will, werden sie meines Erachtens viel zu nebensächlich behandelt, und einzelne Bemühungen müssen mehr oder weniger am Fehlen von lückenlosem, zweckentsprechendem und streng systematisch geordnetem Uebungsmaterial scheitern.

Während nun in der erwähnten Klavierschule das Wesen der Isolierung an Hand von besonderen Vorschriften und von zahlreichen isolierten Uebungen mühelos erkannt werden kann, ist es unmöglich, die Anwendungsmöglichkeiten des Isolierungsprinzips ohne praktische Beispiele erschöpfend zu erläutern. Da letztere aber leider nicht in den Rahmen eines Aufsatzes passen, so muß ich mich darauf beschränken, den Nutzen des Isolierungsprinzips wenigstens an einem und zwar an einem sehr häufig vorkommenden Beispiel zu zeigen:

Ein Schüler spielt nicht im Takt. Welche von vielen möglichen Ursachen ist schuld? Unwissenheit, Unaufmerksamkeit, Gleichgültigkeit? Kann er nicht richtig lesen oder fehlt es nur an der richtigen Ausführung am Instrument, an genügender Fingertechnik oder an dem Vermögen, alle Schwierigkeiten gleichzeitig zu bewältigen, während vielleicht die einzelnen Schwierigkeiten beherrscht werden, oder liegt in der Tat ein Taktlesefehler vor? Auf alle diese Fragen gibt die Anwendung des Isolierungsprinzips klare Antwort. Wenn die Ursache des Taktfehlers nicht ohne weiteres erkennbar ist, so liegt es natürlich nahe, hinter dem Fehler zunächst das zu suchen, als was er sich zeigte, nämlich einen Lesefehler. Wo nur Unaufmerksamkeit vermutet wird, muß der Zuruf „Takt!" von seiten des Lehrers genügen. Hilft das nichts, so muß das Taktlesen isoliert, d. h. vom Spielen unabhängig gemacht werden. Die Aufgabe des Schülers besteht dann darin, den Takt abzuklopfen, d. h. jede einzelne Note unter lautem Zählen der einzelnen Zählzeiten mit dem Finger auf dem Notenpult usw. anzuschlagen. Kann er das nicht, so muß noch weiter isoliert werden, d. h. der Schüler hat die fraglichen Takte in einzelne Zählzeiten einzuteilen, also genau anzugeben, wo jede einzelne Zählzeit beginnt. Kann er auch das nicht, so sind nur noch zwei Möglichkeiten offen; entweder kennt er den Wert der Zähleinheit nicht, d. h. er weiß nicht, ob Viertel oder Halbe usw. gezählt werden, oder es fehlt ihm das Wichtigste, nämlich die Elementarkenntnis der einzelnen Notenwerte.

In diesem Fall wäre durch die Isolierung mangelndes Wissen als Ursache für die Taktfehler konstatiert worden. Anders wenn der Schüler die Taktfehler bei der Isolierung, also beim Taktabklopfen, sofort vermeidet und damit den Beweis liefert, daß es nicht am Taktlesen, nicht am Wissen fehlt. Wenn in solchen Fällen diese eine Isolierung genügt, um die Fehler überhaupt, also auch bei der Ausführung am Instrument, zu beheben, dann bestand die Ursache für die Taktfehler nur in dem Unvermögen, Lesen und Spielen sofort gleichzeitig zu bewältigen. Die Kraft reichte dann beim erstenmal nur zum richtigen Lesen, aber nicht mehr zur richtigen Ausführung, oder zu flüchtigem, also unkorrektem Lesen und relativ richtiger Ausführung des Gelesenen. Wo aber, wie in diesem Falle, das Tempo über die Kraft des Spielers geht, dürfte auch eine entsprechende Verminderung der Schnelligkeit die Fehler beseitigen. Genügt die richtige Ausführung des isolierten Taktlesens nicht zur Beseitigung der Fehler, so ist die Ursache für die Taktfehler in mangelnder Fingertechnik zu suchen. Auch hier kann die Isolierung zeigen, ob diese Vermutung richtig ist und ob nur der vorgeschriebene Rhythmus die fingertechnische Bewältigung verhindert. Die Isolierung besteht in diesem Falle darin, die fehlerhaften Stellen ohne Takt, aber mit gleicher Dauer jeder Wertnote zu spielen. Während wir bei der ersten Isolierung Takthalten ohne Spielen hatten, zeigt sich hier das Gegenteil, nämlich Spielen ohne Takt.

Gelingt dieser Versuch nicht, so ist ungenügende Fingertechnik erwiesen. Die weitere Isolierung in Gestalt von Ausschaltung der einen Hand zeigt dann mit Sicherheit, welche Hand der Aufgabe nicht gewachsen ist, oder ob das Versagen nur im Zusammenspiel beider Hände begründet ist. Können aber beide Hände ihren Part gleichzeitig ohne Takt, aber in einem Tempo bewältigen, für das der kürzeste Notenwert der fraglichen Stellen maßgebend ist, so dürfte auch die Bewältigung im Rhythmus keine Mühe mehr erfordern.

Dieses eine Beispiel bringt nicht nur das Wesen der Isolierung dem Verständnis näher, sondern es zeigt auch, daß die Ursache für Fehler nicht allein in deren Kennzeichen, sondern oft ganz irgendwo anders zu suchen ist, als es gerade den Anschein hat. Es zeigt ferner, daß Isolieren auch gleichbedeutend sein kann mit Analysieren und daß mit diesem Verfahren mit Sicherheit die Ursachen für Fehler oder Schwierigkeiten und damit auch die Mittel zur Abhilfe gefunden werden können.

Der bedeutende Nutzen des Isolierungsprinzips ist dadurch ohne weiteres einleuchtend. Die Anwendung erweist sich aber als Notwendigkeit in allen Fällen, wo Schwierigkeiten unüberwindlich erscheinen und insbesondere wo es gilt, den Lernenden durch völliges Verstehen selbständig zu machen. Welch eminente Bedeutung daher die Isolierung der Schwierigkeiten gerade bei Unterrichtswerken hat, ist nicht zu verkennen. Die Mannigfaltigkeit der Anwendungsmöglichkeiten, die enormen Erleichterungen für den Lernenden kann natürlich nur der Einblick in ein Werk zeigen, das ganz auf dem Isolierungsprinzip aufgebaut ist.

Die Trennung bezw. Isolierung der Schwierigkeiten ist der einzig sichere Weg zum Verständnis und damit auch zur Selbständigkeit. Jeder Schüler ohne Ausnahme kann auf diese Weise selbständig werden und zwar unabhängig von Talent und Fleiß, während Gewandtheit (Routine) naturgemäß nur mit Hilfe von Fleiß und Ausdauer erzielt werden kann.

Nach Abschluß dieser Ausführungen erschienen noch einige Fortsetzungen von Dr. Meyers Psychologie der musikalischen Uebung, von denen wenigstens die pädagogisch interessantesten in Kürze besprochen werden müssen.

Heft 18 bringt eine sehr lesenswerte Abhandlung über die Hygiene der Uebung mit wohlbegründeten ärztlichen Mahnungen vor dem Uebereifer, und dem Hauptsatz der Uebungshygiene, „daß man abwarten lernen muß und nicht versuchen darf, etwas zu erzwingen, was nur die Zeit reifen und werden läßt".

Das Kapitel Gedächtniskunst in Heft 22 verdient eine ganz besondere Würdigung von seiten aller Pädagogen und Schülereltern, die die Pflege des Auswendigspielens ohne jede Rücksicht auf das Talent des Schülers verlangen und in den Vordergrund des Unterrichts stellen. Und das ist, wenigstens in Württemberg, so allgemein üblich geworden, daß man beinahe genötigt ist, diese hoffentlich vorübergehende Modetorheit mitzumachen, wenn man

nicht als Außenseiter bedenkliches Mißtrauen ernten will. Möchten doch die Eltern bedenken, daß die Scheinerfolge des Auswendigspielens bei allen Unbegabten nur mit ganz enormer Energievergeudung erkauft werden können, daß dies nur auf Kosten der Lesefertigkeit geht, und daß mit allem Auswendigspielen die musikalische Begabung absolut nicht verbessert werden kann. „Wo die Begabung eine hohe ist, steht auch das Gedächtnis über dem Durchschnitt!“ Aber auch bei Begabten muß vor dem Auswendigspielen in den ersten Jahren gewarnt werden, weil Gewandtheit im Blattspiel dadurch verhindert, mindestens aber um viele Jahre hinausgeschoben wird.

Der nächste Abschnitt in Heft 1 des Jahrgangs 1913, betitelt „Die Kunst des Lernens und Lehrens“, erfordert einige Bemerkungen zunächst über die Selbständigkeit des Lernenden, deren Notwendigkeit auch von Dr. Meyer betont wird. „Was jeder vor allem erwerben muß, um zum Genuß am Lernen zu gelangen, ist eine gewisse Selbständigkeit. Und gerade hieran fehlt es nur zu häufig.“ Leider muß hinzugefügt werden, daß daran nur die Art des Unterrichts schuld ist. Gewiß „beruht alles Lernen auf Probieren“, aber, wie ich schon einmal betont habe, auf Probieren mit bewußten Mitteln, und diese Mittel oder Hilfsmittel müssen dem Lernenden gezeigt werden, damit er sie in entsprechenden Fällen selbst anwenden kann. Es wäre ja jammervoll, wenn jeder Lernende diese Hilfsmittel selber herausfinden müßte, wenn diesbezügliche zweckdienliche Erfahrungen des Lehrers dem Schüler nicht vermittelt würden, denn die wenigsten Lernenden haben selber das Zeug zum Entdecken. Die Aufgabe des Lehrers besteht sicherlich nicht bloß „in der Uebermittlung der Tradition“ und in der Kritik, sondern in der Erziehung zu Eigenleistungen, die aus dem Schüler auf mancherlei Weise herausgeholt werden müssen und durch gewohnheitsmäßiges Vorspielen des Stoffs von seiten des Lehrers nur verhindert werden können. Wenn Dr. Meyer sagt: „Nur die Art des Unterrichts ist schuld, wenn jemand mit nichts allein zustande kommt“, so ist das eine wirksame Bestätigung meiner Ausführungen, wonach die Erziehung zur Selbständigkeit unabhängig von Talent und Fleiß möglich und demnach Sache des Lehrers ist. Dagegen muß ich mich gegen folgenden Satz wenden: „Das meiste geschieht ganz unbewußt und auch der Lehrer weiß ja gar nicht, wie er es macht.“ Die Beweisführung „wäre dem nicht so, dann hätte es nicht kommen können, daß so viele Lehrer ihren Schülern ganz andere Wege zeigen, als sie selbst als Ausübende gehen“, ist nicht überzeugend. Die Beweggründe der Lehrer hierfür könnten, ja müssen irgendwo anders zu suchen sein, denn zu den Haupteigenschaften des denkenden Lehrers gehört oder sollte ja gerade gehören, daß er weiß, wie die Sache gemacht wird. So kann ich mir wohl Lehrer vorstellen, die ihren Schülern andere Wege zeigen, weil sie diese für richtiger halten, als die selbst benützten und vielleicht nur durch einstige Schulung angewöhnten.

Aus dem Kapitel „Der Ausdruck“ (Heft 7) scheint mir ein Satz einer kleinen Einschränkung zu bedürfen: „Man kann auf dem Klavier unendlich viel ohne jede Seelenbeteiligung abhaspeln und der Lehrer kann gewiß ‚gar nicht früh genug‘ darauf dringen, daß der Schüler sich gewöhne, dem harten Stoff abzulocken, was nur irgend herauszuholen ist.“ Wird mit der Erläuterung des Vortrags aber zu früh begonnen, so kann das nur auf Kosten anderer, für den Anfang entschieden wichtigerer Kenntnisse geschehen. Der Schüler hat in der ersten Zeit auf so vielerlei gleichzeitig aufzupassen, weil noch nichts mechanisiert ist, daß man auf Schönheit des Vortrags zunächst leider verzichten muß.

Die letzten interessanten Aufsätze über das Verständnis der Musiksprache in Heft 9, sowie Uebung und Gewöhnung in Heft 12, die das Gebiet der Pädagogik weniger berühren, können nur noch durch wenige Stellen angedeutet werden: „Fast jeder gesunde Mensch besitzt die Fähigkeit, dem Gang der Musik zu folgen, nur ist eine Kunstform, die eine solche Geschichte hinter sich hat, in ihren fortgeschrittenen Leistungen nicht ohne Einführung zugänglich und die Uebung findet ein weites Feld. Wir üben uns im Hören durch Hören und Aufnehmen, und den Genuß braucht sich niemand zu schmälern durch eine Analyse. Es soll gewiß nicht einer gedankenlosen Schwärmerei unter Berufung auf das unbeschreibbare Gefühl das Wort geredet werden, aber es muß der unberechtigte Anspruch zurückgewiesen werden, als bestände das Verständnis in der Auflösung der Handwerksarbeit.“

Hochinteressant sind weiter die Ausführungen über die Macht der Gewohnheit bezüglich der Annahme oder Ablehnung von Tonverbindungen (Heft 12). Die Schöpfungen der modernen Komponisten werden darin von einer neuen Seite her in günstige Beleuchtung gerückt. Auch in der Pädagogik spielt die Macht der Gewohnheit eine große Rolle, denn „der Schüler gewöhnt sich an die Kost, die ihm gereicht wird und der Lehrer wird die Tragweite seiner Wahl des Stoffes überschauen“. Unzählige Beispiele beweisen leider, daß die Gewöhnung offenbar eine sehr lange sein muß, wenn sie auf die Geschmackbildung Einfluß haben soll und ich persönlich bin überzeugt, daß überhaupt nur musikalisch Begabte sich diesbezüglich in günstige Bahnen lenken lassen und daß alle andern, trotz aller Gewöhnung an gute Kost, Operettenmusik vorziehen werden.

Mit meinen Ausführungen wollte ich einen Ueberblick über die hochbedeutsamen Aufsätze von Dr. Meyer geben und vor Augen führen, daß die Kenntnis und Verbreitung derselben besonders unter den Pädagogen von eminenter Bedeutung ist. Wenn meine Worte dazu beitragen und wenn die Leser in meinen Ausführungen über das Prinzip der isolierten Schwierigkeiten einige Anregung finden, so ist diese Arbeit nicht umsonst getan.

# Modulationslehre.

**Von M. KOCH, Kgl. Musikdirektor (Stuttgart).**

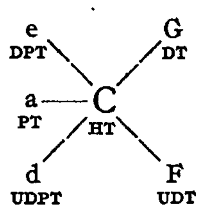
**Modulieren** heißt **ausweichen,** d. h. von der anfänglichen Tonart in eine neue Tonart übergehen. Der Vollzug einer Modulation gibt sich zu erkennen an einem **leiterfremden** Akkord. Durch die Modulation gewinnt der Ausdruck eines Tonstücks an Farbe und Leben, an eindringlicher Frische und Kraft.

Für modulatorische Zwecke kommen in erster Linie die nächstverwandten Tonarten in Betracht. Dieselben sind:

1. **die Dominant-Tonart** (DT),
2. **die Unterdominant-Tonart** (UDT),
3. **die Parallel-Tonart** (PT),
4. **die Dominantparallel-Tonart** (DPT),
5. **die Unterdominantparallel-Tonart** (UDPT).

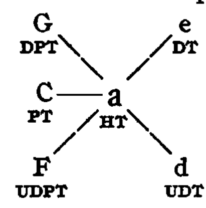
Schematische Darstellung der nächstverwandten Tonarten

1. von **C dur**[1] als Haupttonart (HT):



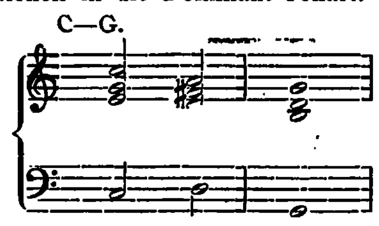

[1] Durtonarten sind stets mit großen, Molltonarten mit kleinen Buchstaben notiert.

2. von **a moll** als Haupttonart:




## Modulationen von Dur aus.

1. **Modulationen in die Dominant-Tonart.**

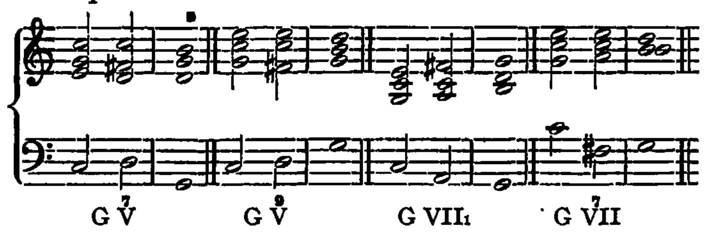



Der **Leitakkord** in diesem Modulationsbeispiel knappster Form ist der Dominantdreiklang der neuen Tonart. *Fis* als Leitton von G dur ist in C dur **leiterfremd.**

Merke: Modulierende Wirkung haben sämtliche Akkorde über der fünften Stufe (Dominante) der Dominanttonart, also außer dem Dreiklang auch der Vier- und Fünfklang, ebenso der VII als $_0\overset{7}{V}_1$ und der $\overset{7}{VII}$ als $_0\overset{9}{V}_1$.



Beispiele:




Vollständig ist keines dieser Beispiele; denn zu einer Modulation gehört, daß die Ausgangstonart unzweideutig festgestellt werde, was geschieht durch die Verbindung ihres tonischen Dreiklangs mit einem ihrer Dominantklänge, also zum mindesten durch die Verbindung V—I. Festgestellt ist jedesmal nur die neue Tonart G dur, da der G I als Tonika-Dreiklang stets sich an einen Dominantklang anschließt.

**Vollständige** Modulation in **Satzform:**

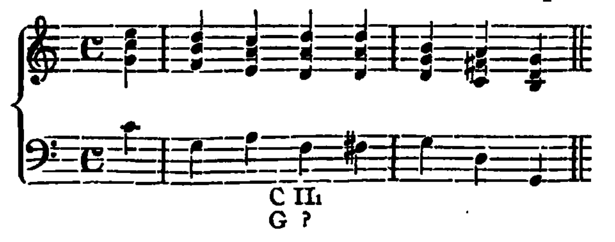



Steht unmittelbar vor dem Leitakkord ein Akkord, der wie hier **beiden Tonarten gemeinsam** ist — dem Leitakkord G V geht der C $I_1$, der gleich ist dem G $IV_1$, voran — so ist die Modulation eine **diatonische.**

Gemeinsame Akkorde sind:

| C | | G |
|---|---|---|
| I | = | IV |
| III | = | VI |
| V | = | I |
| VI | = | II |

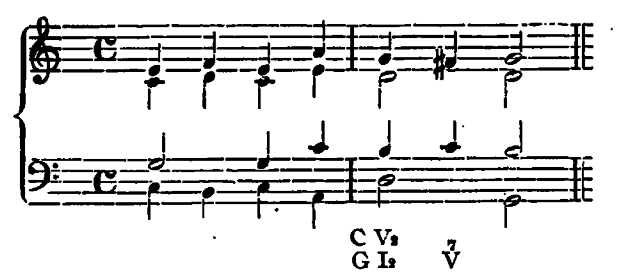
Geht dem Leitakkord kein gemeinsamer Akkord voran, so entsteht eine **chromatische** Modulation. Beispiel:




Weitere **diatonische Modulationen:**




Modulierende Wirkung hat auch der **dominantische Quartsext-Akkord** in **betonter** Stellung, wie z. B. in folgendem Satz:




**Aufgabe.** Bilde mittelst der mitgeteilten Leitakkorde Dominant-Modulationen von allen Durtonarten aus unter Beachtung der Merkmale der diatonischen Modulation. Später wird eine systematische Darstellung der chromatischen und dann der enharmonischen Modulation folgen. Sämtliche Uebungsbeispiele sind in Satzform zu kleiden.

(Fortsetzung folgt.)

---

## Allgemeiner Deutscher Musikerverband und Verband deutscher Chor- und Orchesterleiter für die Orchestermusiker.

### I. Das Fest der deutschen Orchestermusiker zu Berlin.

„DEUTSCHES Musikfest zu Berlin" verkündeten die Zeitungsannoncen und Säulenplakate. „Zum 25jährigen Regierungs-Jubiläum Sr. Majestät des Kaisers und Königs", und „Unter dem Protektorat Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Dr. August Wilhelm von Preußen" war ferner darauf zu lesen. Sowie als Mitwirkende: 1500 Musiker aus 54 Hof- und städtischen Orchestern und 14 Dirigenten. Das schienen gewaltige Versprechungen zu sein, und mancher wird seine Zweifel gehegt haben, ob diese Sache, die die uneinigsten Völker der Welt, nämlich die Musiker, veranstalten wollten, auch wirklich klappen würde. Und sie klappte geradezu großartig; ja noch mehr: es wurde mehr gezeigt und geboten als versprochen worden war. Der Geist der Organisation hat wieder einmal gesiegt auf der ganzen Linie. „Aus allen Gauen Deutschlands sind die Musiker herbeigeeilt, um bei dieser Veranstaltung in imposanter Weise zu zeugen, nicht nur für eine eminente künstlerische Leistungsfähigkeit des deutschen Musikers, sondern auch für die echt kollegiale Solidarität, die

in unserer Organisation herrscht." So besagte das Wort, das vom Präsidium des „Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbandes" als Veranstalter im Festbuche die „Musiksozialen Streiflichter" beschloß.

Was der „Allgemeine Deutsche Musiker-Verband" für den Stand der Musiker geleistet hat, muß unbedingt als etwas Großes anerkannt werden. Wenn heute der Orchestermusiker ein angesehenes Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft ist, so verdankt er dies zum nicht geringen Teil dem Verbande, der durch unablässiges Mühen dem Musiker geholfen hat finanziell so dazustehen, daß er nicht mehr in Lumpen gekleidet und schmutzig einher zu gehen braucht, gemieden vom bescheidensten Handwerker, angekläfft von jedem Gassenhund. Daß dies so geworden, ist aber auch darauf zurückzuführen, daß der Nachwuchs sich immer mehr aus anderen Gesellschaftsschichten rekrutiert wie ehemals, als die Stadtpfeiferei einzig und allein den Musiker für seinen Beruf herstutzte. Die Stadtpfeiferei, in die man diejenigen Jungens steckte, die zu keinem ehrbaren Handwerk taugen wollten, und die man sozusagen damit in Vogelfreiheit setzte. Nichts charakterisiert die Stadtpfeiferei und ihre „künstlerischen" Ziele besser als jene Geschichte, nach der ein Vater seinen Taugenichts zum Musikmeister brachte und fragte, welches Instrument am schnellsten zu erlernen wäre, weil der Lausbub doch wieder auskneifen würde, wenn die Lehre zu lange dauere. „Den Kontrabaß", erwiderte der Musensohn, „da braucht er man bloß sechs Griffe zu lernen; auf jeder Saite zweie." — — Die großen technischen Anforderungen, die unsere moderne Musik stellt, haben viel zur Beseitigung des Lehrlingskapellunterrichts beigetragen. Der Verband gibt dem Musikus aber auch einen kräftigen Rückhalt, sobald er sich auf dem Kriegspfad befindet. Er schützt ihn gegen schlechte, unwürdige Bezahlung; er stellt ihm einen Rechtsbeirat, wenn er ihn braucht, und er sorgt durch Wohlfahrtskassen gegen Not bei Krankheit, schützt ihn durch Pension gegen ein erbärmliches Alter und versorgt seine Witwe und Kinder mit regelmäßigen Unterstützungen, die mehr als die äußerste Gefahr beseitigen. So sind Musiker und Verband in Wechselwirkung gewachsen und erstarkt. Heute gehören dieser Organisation etwa 17 000 Musiker an. Fast alle großen Hof- und Städtischen Orchester haben sich korporativ angeschlossen und innerhalb des Verbandes noch einen Orchesterbund geschaffen, der die von den selbständigen Musikern abweichenden Interessen besonders vertritt. Der Verband ist eine Macht geworden, deren Einfluß durch Zusammenschluß mit den gleichen Institutionen anderer Nationen bis in die fernsten Länder der Welt reicht. Solange diese Macht nicht mißbraucht wird, kann sie nur Segen stiften. Wünschen wir dem Verbande daher anläßlich des schönen Festes, mit dem er zugleich seine 25. Delegiertenversammlung feiert, daß er sich im Bewußtsein seiner Macht stets nur idealen, in erster Linie die Kunst fördernden Richtungen bewegen möge. Daß er nicht in jene häßlichen Bahnen gerät, die die Musiker-Union in den Vereinigten Staaten eingeschlagen hat, und die der Verband damals, anläßlich der Kaim-Orchester-Affäre in München, nahe daran war, zu betreten. Es geht nicht an, daß der Verband untüchtige Musiker, die ihrer Position nicht gewachsen sind, aus reinem Machtbewußtsein zu halten wünscht. Ueber die Qualität kann und darf der Verband nicht allein entscheiden, dazu ist der Dirigent unerläßlich notwendig. Doch München mag vergessen sein.

Ein schönes Friedenszeichen hat das Fest gebracht: *Hausegger* hat in einem der Konzerte dirigiert. Das neue Präsidium hat den rechten Weg aus einer scheinbaren Sackgasse heraus gefunden.

Und nun die Kunst selbst. Es wurden fünf große Festkonzerte in der Philharmonie geboten, sowie zwei Volkskonzerte im Riesensaal der Brauerei Friedrichshain. Bei jedem Konzert saßen etwa 230—250 Mann auf dem Podium, und daß man ungewöhnliche Eindrücke erleben würde, war von vornherein klar. Die Programme enthielten jeweilig Mischungen von klassischer und moderner Musik. Man wollte offenbar zeigen, daß dem Orchesterkünstler beide Richtungen geläufig und sympathisch sind. Von diesem Gesichtspunkt aus war die Zusammenstellung der Werke sehr gut getroffen. Anders stand es um die Wirkung. Die Symphonien von Beethoven (A dur, Es dur, c moll), Schubert (große in C) und gar Mozarts Suite „Les petits riens" verloren in der Riesenbesetzung von etwa 120 bis 150 Streichern gerade das, was wir als die Errungenschaft unserer musikalischen Zeitauffassung erachten: das Subjektive. So deutlich man auch *Bruno Walters* Persönlichkeit aus der A dur-, *Hermann Abendroths* selbständige Auffassung aus der Schubertschen C dur-Symphonie herauslesen konnte, es blieb doch das Gefühl oben auf: die übliche Besetzung mit 12 bis 16 ersten Geigen und entsprechender Abstufung der übrigen Besetzungen würde ein Weniger zu einem Besser gemacht haben. Es wird wohl niemand glauben, daß ich damit die Spieler selbst tadeln will. Die Klassiker sind eben weitaus weniger für den Klang der Massenbesetzung geeignet als die Modernen, die vor allen Dingen die Sinnlichkeit und das Rauschen im Streicherklang entdeckt haben und ausnützen.[1] Das Eröffnungsstück des ersten Abends, der Wagnersche „Kaisermarsch" begrub fast das Publikum unter seinem gewaltigen Ertönen. Man versuche sich den Blechchor vorzustellen bestehend aus 12 Hörnern, 9 Trompeten, 6 Posaunen und 2 Tuben. Und wie hat Wagner hier für das Blech geschrieben! Bruno Walter fand den rechten en bloc-mäßigen Stil für den Aufbau und die Darstellung des Werkes, das vielleicht nie so fortreißend gewirkt hat. Man hätte am liebsten den Chor mitbrüllen mögen — aber dieses sehr wünschenswerte Ventil hatte man leider nicht angebracht. Walter und Beethoven: man hatte nach der A dur-Symphonie den lebhaften Wunsch, diesen Künstler, der einen ganz unalltäglichen Eindruck machte, einmal unter normalen Verhältnissen zu hören. Er ist zwar Berliner... aber auch dort hat der Prophet im eigenen Lande nicht soviel Bedeutung wie wenn er wo anders wirkt... Vielleicht kommt er aber trotzdem einmal wieder. Der Mainzer Musikdirektor *Gorter* hatte nach Walter freilich einen schweren Stand. Zudem waren „Les petits riens", obwohl diese reizende Rokokospielerei mit reduziertem Streichorchester ausgeführt wurde, sowohl als Programmnummer wie auch in der Auffassung verfehlt. Dagegen richtete sich Gorter zu einem Kapellmeister von gutem Schrot und Korn auf, als er die Eroica dirigierte. Gesunder, straffer Rhythmus (den man bei seiner Mozart-Interpretation vermißt hatte) und einfache, klare Auffassung, erfreuten des Musikfreundes Herz.

Das zweite Konzert eröffnete *Hermann Abendroth* mit der Schubertschen C dur-Symphonie. Diesen jungen Musiker, mit dem noch fast trotzig knabenhaften Gesicht und dem Zielbewußtsein eines Mannes in den besten Jahren, kennen zu lernen, bedeutet einen Gewinn. Auch ihm wünscht man für Berlin recht bald eine volle Chance. Aus seinem Schubert klang es manchmal gar eigen und interessierend heraus, während man sich außerdem noch beständig musikalisch erwärmt fühlte. Beethovens Violinkonzert, von *Gustav Havemann* etwas trocken und unbekümmert um den Inhalt gespielt, folgte. Eine überflüssige Verlängerung des Programms, das erst lange nach elf Uhr sein Ende fand. Nach dem Violinkonzert aber stand Liszts „Tasso". Und hier möchte ich an die obige Ablehnung des Massenorchesters bei den Klassikern anknüpfen. Nämlich der Tasso bildete das erste wirklich günstige Expositionsobjekt der Massenbesetzung. Hier konnte man einmal die Häufung der Streichinstrumente von der vorteilhaften Seite kennen lernen. Was war das in den hohen Lagen für ein berauschendes Klingen! Die Zaubergesänge der Sirenen wären davor sicherlich verblaßt; Odysseus hätte sich nicht gegen sie zu schützen brauchen! Und dann der helle, leuchtende Blechklang der 13 Hörner, 9 Trompeten und 9 Posaunen im „Trionfo". Der ganze Saal geriet dabei in eine Erregung, die sich in frenetischem Beifall Luft machte. Hier liegt die Zukunft des Massenorchesters, hier, in der modernen Instrumentation, seit Berlioz, Wagner und Liszt rechnet man mit 16 ersten Geigen und hat im tiefsten Herzen immer 40 gewünscht. *Hausegger*, der nach der Pause seinen „Barbarossa" dirigierte, ist vielleicht mit diesem Stück nie so gefeiert worden wie hier, wo alle günstigen Umstände zusammentrafen, die nur zu denken sind. Angefeuert durch das blindlings folgende Orchester, bot Hausegger eine Dirigentenleistung, die seine größten bisherigen — und deren haben wir hier nicht wenige erlebt — in den Schatten stellte.

Im dritten Konzert trat *Paul Scheinpflug* aus Königsberg für den ersten Teil an die Spitze des Orchesters. Nach Humperdincks verblaßter „Maurischer Rhapsodie" im „Hänsel und Gretel"-Stil, erregte Straußens „Tod und Verklärung" in einer vortrefflich aufgebauten und mit famoser Leidenschaft dirigierten Ausführung die Gemüter. Und mit des Dirigenten witziger, reiz- und klangvoller Shakespeare-Ouvertüre holte sich Scheinpflug einen besonderen Erfolg, der ihm noch während der Pause in der Hofloge eine persönliche Beglückwünschung durch den anwesenden Protektor des Festes eintrug. Der zweite Teil gehörte *Fritz Steinbach* und seinen Paradestücken: Bachs 3. Brandenburgischem Konzert und Brahms' c moll-Symphonie. Beide Werke hatten eine etwas enttäuschende Wirkung. So gewaltig auch der große Streicherchor in Bachs Konzert ertönte, so machte sich doch anderseits die immer rigoroser werdende Steinbachsche Versteifung des Rhythmus unangenehm aufdringlich bemerkbar. Für Brahms' Symphonie ist die übergroße Streicher- und Bläserbesetzung ebenso wenig günstig wie, seltsamerweise, für Bruckners „Romantische Symphonie", die am vierten Abend der Dessauer Generalmusikdirektor *Franz Mikorey* mehr routiniert als inspiriert vortrug. Im gleichen Konzert machte der Weimarer Hofkapellmeister *Peter Raabe* sein sehr erfreuliches Berliner Debüt mit drei Werken von Liszt: Préludes, Orpheus und Mazeppa. Ein ohne Frage ungewöhnlich be-

[1] Ganz abgesehen davon wäre es vielleicht bei einer solchen außergewöhnlichen Gelegenheit ein schönes Zeichen von Solidarität gewesen, wenn die deutschen Orchestermusiker die zeitgenössischen deutschen Komponisten, auch weniger aufgeführte, mehr berücksichtigt hätten. Red.

gabter Künstler, der Routine und Können nicht miteinander verwechselt.

Der letzte Abend war aber der erlesenste von allen. Hatte man am dritten geglaubt, infolge der Zusammensetzung von Berliner Kgl. Kapelle, Philharmonikern, Blüthner-Orchester und Orchester des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg das herrlichste Orchester zu hören, so stellte sich heraus, daß Sachsen nicht weniger leistungsfähig ist wie Berlin. Spielten da unter *Ernst v. Schuch* zusammen: das Gros der Dresdner Hofkapelle mit Prof. Petri an der Spitze, des Leipziger Gewandhaus- und des Chemnitzer städtischen Orchesters. Eine solche Streicherkultur hatte man bis dahin noch nicht gehört. Die Bläser allerdings dürften in Berlin noch vielfarbiger sein. An Händels Konzert für zwei Orchester konnte man erkennen, wie geschmeidig und feinnervig die Musik jener Zeit, im Gegensatz zu Steinbachs Bach-Grobheiten, vorgetragen werden kann, wenn eine verfeinerte Dirigentennatur wie die Schuchs sich mit Liebe in die Materie versenkt. Die Freischütz-Ouvertüre und die Beethovensche c moll-Symphonie beschlossen den ersten Teil. Der zweite gehörte in der Hauptsache den Schweizern. Dr. *Hermann Suter* (Basel) dirigierte ein Orchester, in dem das Baseler Musikgesellschaftsorchester die Kerntruppe bildete. *Hans Hubers* neue (sechste) Symphonie hielt ihren erfolgreichen Einzug in Deutschland und Suter holte sich stürmischen Beifall mit Straußens „Don Juan", der einen noch einmal so ganz deutlich fühlen ließ, wie herrlich ein Riesenorchester eine moderne Partitur in Klang umzusetzen vermag.

Die beiden Volkskonzerte, deren jedes von etwa 5000 Menschen besucht war, dirigierten Prof. *Georg Schumann* (Berlin), Prof. *Corbach* (Sondershausen), *Eduard Möricke* (Charlottenburger Oper) und Präsident *Cords* (Berlin). Die vortrefflichen Programme enthielten: Beethovens III. Leonoren-Ouvertüre, Haydns Militär-Symphonie (eine Anspielung auf die damals noch nicht erledigte Wehrvorlage?), Schumanns Ouvertüre „Lebensfreude", Mendelssohns Schottische Symphonie, Blechs „Waldwanderung", Wagners Tannhäuser-Ouvertüre, die a moll-Symphonie von Cords und Wagners Vorspiel, Einleitung zum dritten Akt und Festwiese aus den Meistersingern mit dem vortrefflichen Bariton *Braun* und dem *Chor der Charlottenburger Oper*.

Die Musikreferenten aber sind mordsfroh, daß das nun alles vorbei ist! **H. W. Draber.**

* * *

### II. Die neue Orchester-Hochschule in Bückeburg.

Wie aus vorstehendem Artikel ersichtlich, ist die Zeit vorüber, wo für den Musiker so gut wie nichts geschah. Der deutsche Musiker hat es erkannt, daß er die Hände nicht in den Schoß legen darf, wenn er den ihm gebührenden Platz im Leben einnehmen und behaupten will. Und neuerstandene Organisationen bieten dem Einzelnen hilfreiche Hand. Nun ist der *Verband deutscher Orchester- und Chorleiter* mit einer Gründung an die Oeffentlichkeit getreten, die als hervorragende Tat auf künstlerischem Gebiete bezeichnet werden darf. Wir entnehmen dem uns zugesandten Schreiben folgendes:

„Trotz des enormen Zulaufes zum Musikerberuf macht sich ein großer Mangel an wirklich guten Orchestermusikern immer mehr fühlbar. Der vollkommene Orchestermusiker muß mit der vollständigen technischen Beherrschung seines Instrumentes eine genaue Kenntnis der Symphonie-, Opern- und Oratorienliteratur verbinden; er soll in allen Orchesterbegleitungen von Instrumentalisten und Sängern beschlagen sein und außerdem die gesamte leichtere Unterhaltungsmusik prima vista bewältigen können. Dazu gehört als unumgängliches Erfordernis eine stets bereite Spielsicherheit und Schlagfertigkeit. Unsere vortrefflichen Hochschulen und Konservatorien, die den Hauptwert auf die technische Einzelausbildung der jungen Musiker legen, können in ihrem ausgedehnten Lehrplan dem reinen Orchesterspiel nicht die Zeit widmen, deren ein Orchestermusiker zur Erlangung der Routine unbedingt bedarf, ebenso verhält es sich mit den Musiklehren. Der angehende Orchestermusiker muß mehrere Monate lang tagtäglich mit seinen praktischen Aufgaben vertraut gemacht werden, um auf die Höhe des zeitgenössischen Orchesterspiels zu gelangen, um ein in jeder Hinsicht brauchbares Mitglied eines guten Orchesters werden zu können.

Der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter hat nun beschlossen, um den Absolventen der Konservatorien und Musiklehren, sowie Privatschülern diese Routine zu verschaffen, die Orchesterhochschule ins Leben zu rufen, für deren Eröffnung Herbst 1913 oder Frühjahr 1914 ins Auge gefaßt ist. Der Zweck der Orchesterhochschule verlangt als Vorbedingung von den Aufzunehmenden die technische Beherrschung der Instrumente. Deshalb können lediglich solche junge Musiker Aufnahme finden, die ein Konservatorium mindestens mit der Note 2 absolviert haben oder im Besitz eines Lehrlings-Schlußprüfungszeugnisses mit der Note 1 sind; Privatschüler müssen auf Verlangen ein dementsprechendes Können durch Probespiel nachweisen.

In der Zeit vom 1. Oktober bis 1. April jeden Jahres soll in täglichen Vor- und Nachmittagsproben unter der Leitung mehrerer Konzert- und Theaterkapellmeister die Orchesterliteratur durchgearbeitet werden. Es sind vorgesehen: wöchentlich 6 Proben für Symphonie- und Opernmusik sowie Begleitungen, 3 Proben für leichtere Unterhaltungsmusik, ein Nachmittag, um die Zöglinge im Rahmen von Vorträgen mit all dem vertraut zu machen, was sie in künstlerischer, dienstlicher und privater Hinsicht im Orchester wissen müssen. Alle zwei bis drei Wochen finden offizielle Konzerte im Rahmen von unentgeltlichen Volks- oder Schülerveranstaltungen statt. Die Absolventen eines Schulhalbjahres erhalten ein Abgangszeugnis und werden auf Grund dessen für Stellenbesetzungen bei den den Mitgliedern des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter unterstellten Orchestern notiert und dem Stellenvermittlungsbureau des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes angegeben werden.

Um die Orchesterhochschule nicht allein Orchestermusikern zugänglich zu machen, finden in der zweiten Hälfte des Semesters Sonderkurse gegen entsprechende Vergütung für Dirigenten, Instrumentalisten, Opern- und Konzertsänger statt, die ihre Programme und Partien mit Orchester durcharbeiten wollen, wozu es seither an Gelegenheit vollständig gefehlt hat.

Dem am Platze befindlichen Orchester ist die Orchesterhochschule als Verstärkung anzugliedern, ohne jedoch irgendwie pekuniäre Konkurrenz zu machen. Sollten einzelne Stimmergänzungen bei der Orchesterhochschule nötig sein, so finden dieselben durch die ansässigen Orchestermitglieder gegen entsprechende Vergütung statt.

Der Unterricht an der Orchesterhochschule ist unentgeltlich. Da die meisten Musiker nicht in der Lage sein werden, selbst die vollständige notwendige Unterhaltung zu bestreiten, ist vorgesehen, den Studierenden, deren Zahl vorerst auf 50 bis 70 festgesetzt ist, je einen monatlichen Zuschuß von 30 M. (in 6 Monaten 180 M.) zu gewähren. Ueber obige Zahl eingehende Bewerbungen finden auch noch Berücksichtigung, jedoch ohne Zuschuß seitens der Schule.

Um die jungen Musiker nicht dem teuren Lebensunterhalt einer Großstadt und ihrer Ablenkung vom Zweck ihres Studiums (Musizieren in Kaffeehäusern, Kinos und Theatern) auszusetzen, halten wir den Sitz der Orchesterhochschule in einer vornehmen kleineren Stadt für unbedingt notwendig. Als für unsere Verhältnisse am besten geeignet ist uns die Residenzstadt Bückeburg erschienen, wo die Zöglinge für monatlich 50 bis 60 M. Wohnung mit vollständiger Pension erhalten und somit nur für einen kleinen Beitrag zu ihren Unterhaltskosten für das Semester selbst aufkommen müssen, da ja die Stipendien monatlich 30 M. betragen. Fürst Adolf zu Schaumburg-Lippe hat sich bereit erklärt, das Protektorat über die zu bildende Orchesterhochschule zu übernehmen, eine ganz dem Zweck entsprechende Schule mit großem Konzertsaal zu erbauen, den Gehalt des Direktors und des Personals der Schule, sowie einige Stipendien zu bewilligen.

Im Laufe der Zeit wird der Verband bemüht sein, sämtlichen Studierenden der Orchesterhochschule volle Freistellen gewähren zu können.

Diese Bekanntmachung zeigt, daß der Orchester- und Chorleiterverband über theoretisch schöne Erörterungen hinaus zur praktischen Tat fortschreitet. Möge seinem Streben Erfolg beschieden sein. Die Bekanntmachung ist unterzeichnet von Generalmusikdirektor Dr. *Max von Schillings* als Ehrenvorsitzender und Hofkapellmeister *Ferdinand Meister* als Vorsitzender und 1. Vorstand. (Die diesjährige Hauptversammlung des Verbandes deutscher Orchester- und Chorleiter wird am 12. und 13. Dezember in *Sondershausen* stattfinden.)

---

# Saint-Saëns über Liszt.[1]

**Autorisierte Uebersetzung von MARIE BESSMERTNY.**

HEUTE vermag man sich kaum mehr vorzustellen, welches Prestige, welch magischen Klang der Name Liszt zur Zeit des ersten Kaiserreiches besaß! Jeder Musiker stand im Banne dieses Namens, der von dem slawischen „z" wie von einer Blitzfurche durchkreuzt, so spitz und zischend wie eine Degenklinge die Luft peitscht und so fremd und sonderbar sich anhört. Sowohl der Künstler wie der Mensch schien der Legende anzugehören. Er drückte dem Klavier den Stempel der Romantik auf, ließ den glänzenden Meteorschweif hinter sich und verschwand hinter den Wolken, von denen Deutschland damals umhüllt war.

[1] Aus „Portraits et Souvenirs" von Camille Saint-Saëns, erschienen im Verlage der Société d'Edition artistique, Pavillon de Hanovre, Rue 32—34 Louis de Grand, Paris.

Am Hofe von Weimar wußte man, daß er etwas hochmütig auf seine früheren Erfolge herabsah, sich mit der Komposition schwerer Werke beschäftigte und von der Erweckung einer neuen Kunst träumte, die mit den überkommenen Traditionen brechen sollte. Schon die Erinnerungen, die Liszt allein in Paris zurückgelassen hatte, liefern hinreichend Material für alle möglichen Vorstellungen. Bei ihm schien das Unwahrscheinlichste wahr zu sein. Man erzählte, daß, als einmal die Symphonie pastorale im Konservatorium aufgeführt wurde, Liszt es gewagt habe, sie nach dem berühmten Orchester allein zum Staunen des Auditoriums zu spielen, ein Staunen, das bald in Enthusiasmus überging.

Aergerlich über die Fügsamkeit des Publikums, müde von dem Anblick dieses Löwen, der bald bereit ist, sein Gegenüber zu verschlingen, und bald ihm die Füße zu lecken, wollte er es aus der Fassung bringen. Er gestattete sich einst den Luxus, zum Konzert zu spät zu kommen, dann in den Logen mit den schönen Damen seiner Bekanntschaft zu lachen und zu plaudern, bis der Löwe zu brummen und zu brüllen begann. Dann aber setzte er sich ans Klavier, die Wut des ergrimmten Löwen besänftigte sich und man hörte nur noch den Ruf der Freude und des Entzückens. Gewaltig war Liszts Einfluß auf das Schicksal des Klaviers, und ich könnte ihn nur mit der Revolution vergleichen, die Viktor Hugo in dem Mechanismus der französischen Sprache hervorgerufen hat. Sein Einfluß ist noch mächtiger als der Paganinis auf die Welt der Violine, Paganini beschränkte sich auf eine Region, in der er selbst nur leben konnte, während Liszt, von demselben Punkte ausgehend, zu den erreichbaren Wegen herabzusteigen geruhte, wo jeder ihm folgen kann, der sich die Mühe nehmen will, ernstlich zu arbeiten.

Im Gegensatz zu Beethoven, der, die Zufälligkeiten der Physiologie verachtend, den widerspenstigen und ermüdenden Fingern seinen herrischen Willen aufdrückte, nimmt Liszt diese Finger in die Lehre und übt sie ihrer Natur nach so lange, ohne sie zu überanstrengen, bis er den höchsten Effekt erreicht, den sie hervorzubringen imstande sind. Ebenso ist seine Musik, die auf den ersten Blick die Schüchternen so erschreckt, in Wirklichkeit aber weniger schwierig, als sie scheint, indem sie durch die Arbeit den ganzen Organismus packt und zur raschen Entfaltung des Talentes führt.



Das Joachim-Denkmal in der Berliner Hochschule für Musik. Von Adolf Hildebrandt in München. (Text s. S. 436.)

Es ist auch sein Verdienst, eine malerische Musikschrift erfunden zu haben; dank ihr vermag der Autor durch den geistreichen und unendlich variierten Entwurf, den Charakter der Passagen, sowie die Art, wie sie zu spielen sind, anzugeben. Ihm verdanken wir auch die vollendetste Einführung in das Gebiet des Klavierspiels und sodann erhöhte Kombinationen und Klangwirkungen des Orchesters.

Er stellte die freie Transkription an Stelle der buchstäblichen, und durch diese Ausgestaltung ist die Transkription zu einer künstlerischen Höhe geführt worden. Die Bearbeitung der Beethovenschen Symphonien für Klavier — besonders der Neunten! — verdient als Meisterwerk betrachtet zu werden. Der erste Versuch, die Symphonien für das Piano zu übertragen, stammte von Kalckbrenner, und er hat wahrscheinlich auch Liszt die Anregung zu jener kolossalen Arbeit gegeben.

In seiner unbestreitbaren Inkarnation des Pianos sah Liszt, daß seine Musik mit einer gewissen Geringschätzung als „Klaviermusik" behandelt wurde. Es liegt wahrlich viel Pedanterie und Vorurteil in der Mißachtung, die oft für Werke, wie die „Don-Juan-Fantasie" oder „Capriccio über den Faustwalzer" zur Schau getragen wird, denn sie enthalten mehr Talent und wahre Inspiration als viele scheinbar ernste und dabei nichtige, anmaßende Kompositionen.

Man muß bei Liszt erkennen, wie er es verstanden hat, aus irgend welchen Knochen das Mark herauszuziehen, wie sein durchdringender Geist unter den trivialsten Plattheiten das tief verborgene künstlerische Körnchen entdeckt und befruchtet hat.

Bei einem solchen Pianisten, der die Seele der Musik heraufbeschwört, hört die Bezeichnung „Pianist" auf, beleidigend zu sein, und die Klaviermusik wird der „Musik des Musikers" gleichbedeutend.

Auch an Liszts „Illustrations de Prophète" dürfen wir nicht gleichgültig vorbeigehen, die auf einem blendenden Gipfel stehen, und ebensowenig an seiner „Fantasie und Fuge für Orgel" über den Choral „Ad nos, ad salutare mundum" ein Werk von freiem Gedankengang, dessen Ausführung nicht weniger als 40 Minuten in Anspruch nimmt. Es besitzt die Eigentümlichkeit, daß das Thema, auf welchem es sich aufbaut, nicht ein einziges Mal in seiner Vollständigkeit auftaucht; es kreist im Verborgenen, wie der Saft im Baume.

Die Soirées de Vienne und Rhapsodies Hongroises, obschon fremden Motiven entlehnt, sind wahre Schöpfungen eines verfeinerten Talentes. Die Rhapsodies können als Illustrationen zu dem anziehenden Lisztschen Werke über die Musik des „Zigeuner" betrachtet werden. Es ist eine ganz falsche Auffassung, in ihnen nur brillante Stücke zu sehen! Sie enthalten die Wiederaufrichtung oder gleichsam die „Zivilisation" der Musik eines Volkes, welche auf ein hohes künstlerisches Interesse Anspruch erheben darf.

Die Virtuosität ist bei Liszt niemals Zweck, sondern stets nur Mittel. Aus der Verkennung dieser Tatsache wird seine Musik oft ganz verkehrt aufgefaßt und unkenntlich gemacht.

Es ist sonderbar! Aber mit Ausnahme der prächtigen Sonate voll Macht und Kühnheit hat Liszt sein Genie nicht in seinen Originalwerken niedergelegt. Die Méditations religieuses, les Années de Pelerinage enthalten selten schöne Stellen, aber die Flügel scheinen sich an einer unsichtbaren Zimmerdecke zu stoßen. Mit den so verschiedenartig beurteilten Poèmes, mit den Dante- und Faust-Symphonien stehen wir einem ganz neuen Liszt gegenüber! Dem großen, wahren Liszt von Weimar, den der Rauch auf den Altären des Pianos so lange umfangen hielt. Den Pfad betretend, den Beethoven mit der Pastorale eröffnete und den Berlioz so glänzend durchlaufen hat, verläßt er den Kultus der reinen Musik, um zu der sogen. „Programmusik" überzugehen, welche auf die abgeschlossene Schilderung der Gefühle und des Charakters Anspruch macht. Kopfüber stürzt Liszt sich in harmonische Neuerungen, wagt, was noch keiner gewagt, und macht glückliche Erfindungen und Entdeckungen. Er zerbricht die alte Form der Symphonie und Ouvertüre und verkündete die Herrschaft der von der Disziplin befreiten Musik, die nur dem Hörer gefallen und für die Gelegenheit erschaffen werden muß, für die sie erwünscht ist. Ebenso wie er einen Luxus im Klavierspiel verbreitete, überträgt er seine Virtuosität auch auf das Orchester und schafft eine neue Instrumentation von unerhörter Fülle.

Für Liszt wie für Berlioz ist der Ausdruck das Ziel der instrumentalen Musik.

Vielleicht beging Liszt das Unrecht, zu viel an sein Werk zu glauben und es zu rasch der Welt aufdrängen zu wollen. Durch die Anziehungskraft seines magischen Prestiges und durch einen verführerischen Zauber gruppierte er eine Plejade junger feuriger Köpfe um sich, die fanatisch der alten Form den Krieg erklärten. Die Sinnlosen, die vor keiner Uebertreibung zurückschreckten, behandelten Beethovens Symphonien, mit Ausnahme der Neunten, wie alte ausgetretene Stiefel. In der Hochflut der Polemik wandte Liszt sich den

Werken Richard Wagners zu. Er träumte von einer Vereinigung mit dem großen Reformator, wo jeder sein Teil haben, einer das Theater, der andere das Konzert beherrschen sollte, denn Wagner kündete seine Absicht an, zusammengefaßte Werke zu schreiben, deren Musik die Wurzel darstellen sollte für ein mit der Poesie und der szenischen Darstellung ungeteiltes Ganzes. Der großmütige Liszt rechnete jedoch ohne den verheerenden Geist seines Protegées, der unfähig war, das Weltreich zu teilen, und sei's auch mit dem besten seiner Freunde. Die Wagnersche Kritik vernichtete die beschreibende Musik Liszts. Und doch liegt Wagners größte Kraft zum Teil in der Entfaltung der beschreibenden Musik. Er hat — wie im ersten Akt des „Fliegenden Holländer" — in diesem Genre eine ganze Welt geschaffen.

Wie sollte man sich aus den Widersprüchen herauswickeln? Auf einfache und kluge Weise! Ja, hieß es, die Musik darf nur im Theater beschreibend sein!

Das ist eine listige Spitzfindigkeit! Gerade wo das „Geräusch der Kulissen" und die Bühnendarstellung das Ihrige tun, könnte die Musik ohne Nachteil ausschließlich dem Gefühlsausdruck geweiht sein.

Doch genug davon! Mit Bedauern lassen wir Märsche, Chöre und den Prometheus seitwärts, um den großen geistlichen Tondichtungen näher zu treten, wo Liszt wie in seinen Messen, Psalmen, Christus, Legende von der heiligen Elisabeth, die reinsten Schwingungen seines Genius verewigt hat. In diesen lichten Regionen verschwindet der „Pianist". Hier findet die Neigung zum Mystizismus Raum und Entwicklung, die auch in manchen Klavierstücken sonderbare Effekte zeitigte. So in dem „Wasserspiel der Villa d'Este", wo unschuldige Kaskaden zur Lebens- und Gnadenquelle werden mit beweisenden Worten aus der heiligen Schrift. Der Weihrauchduft, das Schillern der Kirchenfenster, das Gold der geheiligten Verzierungen, die Pracht der Kathedralen, alles spiegelt sich in seinen Messen wieder. Das Credo in der Messe de Gran mit dem dramatischen aber nicht theatralischen Effekt, für das Mysterium geeignet und für die Kirche zulässig, genügte allein schon, um den Autor den großen Tondichtern ersten Ranges anzureihen. Wer das nicht sieht, ist blind! In „Christus" und „Elisabeth" hat Liszt ein Genre des Oratoriums geschaffen, das von der alten Form gänzlich abweicht.

Schade, daß er sie nicht für die Bühne geschrieben hat! Er hätte da seinen persönlichen Ton, eine große dramatische Erfindung und eine Achtung vor der Natur und den Hilfsmitteln der menschlichen Stimme hineingebracht, die so oft berühmten Werken fehlt! „Christus", den Liszt für sein Hauptwerk hält, ist von übertriebener Ausdehnung und übersteigt ein wenig die Grenzen menschlicher Geduld. Mehr mit Reiz und Anmut als mit Macht und Kraft ausgestattet, erscheint er auf die Länge monoton, doch kann er ohne Verstümmelung fragmentarisch aufgeführt werden.

Liszts Gesamtwerk erscheint gewaltig und ungleich. Man muß eine Wahl treffen in den Kompositionen, die er hinterlassen hat. Von wieviel großen Geistern gilt dasselbe, und die darum doch nicht weniger große Geister sind! „Attila" kürzte nicht den Ruhm von „Corneille", das „Conzerto en trio" nicht den Beethovens, die Variationen „Ah vous dirai-je, maman", nicht den von Mozart, und das Ballett im Rienzi nicht den Richard Wagners. Liszts Hauptfehler besteht darin, daß er oft kein Maß kennt. Er wußte es selbst und deutete Kürzungen in seinen Partituren an.

Reich aber fließt der Quell der Melodie in seinen Schöpfungen und vielleicht zu reich für Deutschland, wo eine Verachtung für jede regelrecht gelungene Phrase und für die Polyphonie zur Schau getragen wird. In der Erforschung neuer kühner Harmonien hat Liszt alles übertroffen, was vor ihm geschaffen wurde. Selbst Wagner erreichte nicht die Verwegenheit des „Prélude des Faust". Liszt hat das unschätzbare Verdienst, ein Volk zu charakterisieren. Schumann ist die deutsche Seele, Chopin die polnische, Liszt die Seele der Magyaren, bestehend aus einem Gemisch von Stolz, Eleganz und wilder Energie. Geschmückt mit patriarchalischer Würde, erweckte er beim Spielen den Eindruck eines Apostels. Die Erinnerung an sein Spiel bietet einen Trost für die verlorene Jugend. Seine erstaunliche Technik war nur ein Faktor seines Talentes. Was ihn zum genialen Spieler machte, das waren nicht seine Finger, aber der Musiker und der Dichter, die in ihm lebten, sein großes Herz und seine schöne Seele und besonders die Seele seines Stammes. In dem Chopin gewidmeten Buche offenbart sich so recht sein edles Herz! Wo andere nur den Rivalen erblickt hätten, hat Liszt nur den Freund gesehen. Er bemühte sich, den schöpferischen Künstler zu zeigen, wo das Publikum den verführerischen Virtuosen sah. Ich kann an dem Werke nichts aussetzen, als das strenge Urteil über die Polonaise-Fantasie. Vielleicht rief die Furcht, parteiisch zu scheinen, dieses Urteil hervor! Diese Furcht überkommt auch mich, wenn ich von Liszt spreche.

Doch selbst wenn die Empfindungen der Zuneigung und Dankbarkeit, die er mir einflößte, sich wie in einem Prisma, zwischen sein Bild und meinen Blick stellen sollten, so würde ich nichts Bedauernswertes darin finden. Ich verdankte ihm noch nichts, ich hatte den Zauber seiner Persönlichkeit noch nicht empfunden, als ich von seinen Poèmes symphoniques eingenommen war und mir von ihnen den Weg weisen ließ, auf dem ich später dem Danse macabre, dem Rouet d'Omphale und anderen Werken gleicher Natur begegnen sollte. Ich bin überzeugt, daß mein Urteil durch kein fremdes Moment beeinflußt wurde, und ich nehme die ganze Verantwortung dafür auf mich. Die Zeit, die jedes Ding an seinen Platz stellt, wird in letzter Instanz entscheiden.

# Einiges über die Musik unserer heutigen Chamorros.

**Von Dr. F. Dwucet, ehem. Regierungslehrer auf Saipan.**

Die Chamorros, ein mittelkräftiger Menschenschlag, mit brauner Hautfarbe, dunklem Haar, breiter Nase und etwas geschlitzten Augen, bilden den Hauptstamm der Eingeborenenbevölkerung auf unserer in der Südsee gelegenen Marianen-Inselgruppe. Sie sind die mehr oder minder reinen Nachkommen des von den Spaniern unter Magellanes bei der Entdeckung dieser Inseln (1521) vorgefundenen Volksstammes, stehen auf einer ziemlich hohen Kulturstufe, haben ihre eigene Sprache und erfreuen sich eines gewissen Wohlstandes. Es ist ein gutmütiges Völkchen, das sich bereitwillig führen und unterweisen läßt.

Wie die meisten Naturvölker haben auch die Chamorros einen angeborenen Hang für Musik und Gesang. In jeder Familie findet sich irgend ein Musikinstrument, wie: Mundharmonika, Akkordeon, Blechflöte, Okkarina, Geige, Mandoline, Gitarre u. a., das beliebteste ist aber die Ziehharmonika, die mit Sicherheit in fast jedem Hause anzutreffen ist und die mancher Eingeborene, auch Frauen, meisterhaft zu spielen versteht. Wohlhabendere Familien haben sich für teures Geld ein leidliches Piano oder wenigstens ein Harmonium aus Japan angeschafft (dies gehört zum guten Ton), auf dem natürlich jedes Familienglied, unbekümmert um seine gänzliche Unkenntnis von Musik und Noten, täglich sein musikalisches Talent nach bloßem Gehör probt. Das auf diese Weise Einstudierte wird auf der nächsten Tanzunterhaltung mit Schwung vorgetragen; denn unsere Chamorros tanzen auch sehr gern, natürlich nur unsere europäischen Tänze, wie: Polka, Walzer, Quadrille, Schottisch usw. gut und flott, tout comme chez nous.

In wohlhabenderen Familien wird zum Tanz auf dem Piano oder Harmonium aufgespielt, wobei die jungen Chamorros und Chamorras selbst das Musikmachen besorgen und der Reihe nach einander ablösen. In einem weniger bemittelten Hause drehen sich die jungen und schmucken Paare bei Harmonika- und Violinmusik, der sich noch manchmal eine Gitarre und Triangel beigesellen; auch hier wechseln die Musikmacher, die gewöhnlich aus den Reihen der Tanzenden genommen werden, untereinander ab. Die Tanzunterhaltungen nehmen stets gegen Mitternacht ihr Ende und werden immer mit der sogen. „Saipan-Polonaise" geschlossen. Diese Polonaise, auch „Woitschek-Quadrille" genannt, ist ein aus verschiedenen Kontratänzen, Spielen und Tänzen zusammengewürfeltes und in bunter Reihe sich abwickelndes Tanzspiel, das für die dortigen klimatischen Verhältnisse sehr gut paßt und allgemein beliebt ist. Als Erfinder dieses sonderbaren Tanzes gelten Chamorros, Spanier und einige unserer Landsleute; er hat auch etwas von jeder dieser drei Nationalitäten erhalten. Die Musik dazu wechselt ein paarmal zwischen Polka, Schnellpolka und Walzer.

An den meisten Tanzvergnügen der Chamorros, die in der Regel als Familienfeste in der Privatwohnung abgehalten werden, nehmen die auf Saipan ansässigen Deutschen und Japaner teil, und ich glaube versichern zu können, daß jeder, der an einer solchen Hausunterhaltung teilgenommen, es mit bestätigen wird, daß man sich da ganz vortrefflich unterhalten kann.

Gleich große Liebe bekundet der Chamorro auch für den Gesang. Er singt bei seiner Arbeit, er singt unterwegs zur Pflanzung, er singt zu Hause, er singt auf dem Felde und im Busch, und er singt auch dann, wenn er in seinem Lantscho (Pflanzung) im Schatten eines Kamatschilbaumes sich dem süßen Nichtstun hingibt; kurz, er singt, wann es ihm paßt, und es ist ihm ganz gleichgültig, ob er mit den hohen Fisteltönen, mit welchen er sein Lied herausflötet, die Nachbarn ergötzt oder belästigt. Recht sonderbar mag es daher erscheinen, daß unsere eingeborenen Marianer bei ihrer ausgeprägten Vorliebe für Musik und Gesang nur ein einziges,

in ihrer Sprache abgefaßtes Lied besitzen. Während meines über dreijährigen Aufenthaltes auf Saipan, der größten der deutschen Marianen-Inseln, habe ich niemals ein anderes Chamorrolied zu Gehör bekommen; auch meine bei den Eingeborenen angestellten Nachfragen nach etwa noch vorhandenen Chamorroliedern verliefen ergebnislos.

Die alten Chamorros waren große Musikfreunde. Der Jesuitenpater Charles Le Gobien erzählt in seiner Geschichte der Marianen-Inseln (Paris 1701, Seite 95), daß, als bei der Ankunft der spanischen Schiffe (1668) die Eingeborenen sich scheu zurückzogen und nicht an Bord kommen wollten, der Führer der Mission, Padre Sanvitores S. J., mit seinen Begleitern die Litanei zur Allerseligsten Jungfrau Maria anstimmte. Alsbald kamen sie herbei, mischten sich unter die Spanier und sangen die Melodie mit. Später übersetzte Sanvitores auch die Christenlehre in Chamorro-Verse, die dann vorgesungen wurden; die Eingeborenen kamen fast alle und lauschten dem schönen Gesang, sangen mit und lernten dabei den Hauptinhalt der christlichen Glaubenslehre.

Die Lieder und Gesänge der alten Chamorros aus der alten und freien Zeit, worin sie bei festlichen Gelegenheiten die Helden und großen Männer ihres Stammes verherrlichten und deren Taten und Abenteuer ihren Nachkommen überlieferten, sind mit der Vernichtung des einst so lebenskräftigen und zahlreichen Volksstammes für die Nachwelt verloren gegangen. Die nur sehr wenigen übrig gebliebenen Nachkommen dieses Inselvolkes sind durch die harte und überaus lange Knechtschaft und Bedrückung von ihren weißen Bezwingern für ihr nationales Empfinden entnervt worden. Ferner hat die von den Gouverneuren geförderte Vermischung des Volksrestes mit nach den Inseln gebrachten Tagalen und weißen politischen und Strafgefangenen ein Mischvolk hervorgebracht, das bald die reinen Eingeborenen an Zahl übertraf. In diesen Mischlingen gingen die wenigen Chamorros ganz auf, und damit ist auch der letzte Rest ihres nationalen Bewußtseins verschwunden. Die alten Gesänge und Heldenlieder verstummten auf immer, an ihre Stelle traten geistliche Lieder, meist in spanischer Sprache.

Das einzige profane Chamorralied, das man auf Saipan immer wieder zu hören bekommt und von dem man sehr bald übergenug hat, ist das Lied von der „Paluma“ (Taube). Ich gebe hier Worte und Melodie, wie ich sie unzählige Male zu hören Gelegenheit hatte, — und bei solcher Gelegenheit auch aufzeichnete — wieder. In sinngetreuer deutscher Uebertragung lautet das Lied etwa:

| I Paluma. | Die Taube. |
|---|---|
| An gumupo si paluma<br>ja tumoh ge gi ventana,<br>para hufaisen i tschelumo<br>hafa taimano si nena. | Eine Taube kommt geflogen<br>und setzt sich auf das Fenster,<br>um den Bruder zu fragen<br>wie es seiner Liebsten geht. |
| Nana lan na gadbon flores<br>gumuho gi ventana,<br>ja manlegnia vai hufite<br>sa iesta jujog minasania. | Sieh, Mutter, die schöne Blume,<br>die dort am Fenster blüht,<br>es ist besser, wenn ich sie breche,<br>denn sie ist reif zum Pflücken. |
| Na hutschiko i fasumo | Wenn ich dich küsse auf die Wange |
| ilegmo nanalan na taotao? | sagst du: nein, was für ein Mensch bist du? |
| nai monhajan han umomag | aber wenn du naß bist vom Bade, |
| i paniuho un sinausan. | dann trocknet dich mein Tuch. |
| Para unoha corazonho<br>lan vai nae i veniho,<br>diolo jo sin corazon<br>solo pot i pinitiho. | Mein einziges Herz gab ich<br>meinem Liebchen hin,<br>doch es läßt mich ohne Herz<br>allein mit meinem Weh. |
| An nu hasso hutschumiko, | Aber ich küsse dich nach Belieben |
| tschiko i punton guiengho<br>ja tschiko un na duro,<br>hasta lalaolan sisienho. | mit der Spitze meiner Nase[1]<br>küsse ich dich glühend,<br>bis mir meine Sinne schwinden. |

Das Lied wird von alt und jung gern gesungen und ist, was die Strophenzahl anbetrifft, ohne Ende. Dies erklärt sich daraus, weil fast jeder Chamorrosänger beim Singen des Liedes sich als improvisierter Dichter fühlt und stets neue Strophen dazu erfindet. Alle diese Improvisationen werden der Melodie des Paluma-Liedes angepaßt und nach dieser gesungen, daher sind sie alle, und wenn sie auch mit der Paluma nichts mehr als die Melodie gemeinsam haben, unter diesem Namen bekannt. Der Urtext dieses Liedes kann noch nicht sehr alt sein, denn die Sprache ist nicht das reine Chamorro von früher, sondern das mit Wörtern spanischen Ursprungs vermischte Idiom der heutigen Chamorros.

Außer dem Paluma-Lied gibt es noch einige wenige geistliche Lieder, welche in der Kirche und bei Abhaltung ihrer Hausandachten (novenas) gesungen werden; die meisten davon sind aber in spanischer Sprache.

Heute singt die Chamorrojugend mit Lust und Freude unsere schönen deutschen Schul-, Volks- und Vaterlandslieder. Der Eifer und die Liebe, womit sie unsere Volksweisen und Lieder lernen und singen, verraten am deutlichsten der Chamorros Liebe zu Musik und Gesang.

Unvergeßlich für immer bleiben mir die herrlichen Abende, da vom tiefdunklen und sternbesäten Nachthimmel der Vollmond sein sanftes und magisches Licht über Meer, Hütten und Palmen streute, uns gleichsam aus der schwülen Wohnung auf die luftige Veranda herauslockend und einladend, hier die milde und helle Nacht der Tropen bewundernd zu genießen und zu lauschen, wie in das Abendrauschen der Palmen sich liebliche Melodien unserer herrlichen Volks- und Schullieder mischen. In einzelnen Gehöften, zu kleinen Gruppen vereinigt, sitzen, von dem weißen Mondlicht umflutet, das Schulgesangbuch in der Hand, meine jungen Schüler und Schülerinnen und lassen mit ihren jugendfrischen Stimmen ein Lied nach dem anderen zum nächtlichen Himmel steigen. Auch den sanften, melodischen Ton der Okkarina vernimmt man aus verschiedenen Richtungen unsere Volksweisen flöten, bis endlich mit „Ich bete an die Macht der Liebe“ die angenehmen Stimmen nach und nach in der nächtlichen Stille verklingen. Ach, wie fühlt man sich in solchen Momenten der lieben Heimat so nahe, auch wenn Tausende von Meilen uns von ihr trennen.

# Heiteres aus der Klavierstunde und von anderswo.

Wenn für *Schopenhauer*, „um dem Scherz eine Stelle zu gönnen, kaum irgend ein Blatt zu ernsthaft sein kann“, so werden unsere Leser hoffentlich nicht ernsthafter als der „Philosoph des Pessimismus“ sein und mit Nachsicht das Folgende entgegennehmen. Aus der Klavierstunde stammt die große Mehrzahl der erzählten Erlebnisse, zumal aus dem Klassenunterricht, da in diesem die verschiedenen Grade von Klugheit und Wissen der Schüler gar manchmal zu Antworten führen, die sich von Richtigkeit und richtiger Fährte so weit entfernen, daß sie auch beim Gutmütigsten zum behaglichen Lachen oder Lächeln führen müssen. Ein großer Teil der oftmals stürmische Heiterkeit hervorrufenden Lächerlichkeiten muß hier freilich ausgeschieden werden, da ihre komische Beziehung erzählt oder niedergeschrieben nicht bemerkt werden kann, da man zu ihr die Szene und die handelnden Personen selbst vor Augen haben muß. Dazu gehören die eigentlich ungeschickten und zerstreuten Antworten, deren Wiedergabe den Leser beleidigt, von denen ich gleichwohl einige hersetzen will in der Hoffnung, daß man mir die Beleidigung nicht nachträgt.

Von welcher Stadt wird der Name der Tarantella abgeleitet? „Von Tharandt.“ — Joh. Seb. Bach hat in den Kleinen Präludien zu einem Menuett von *Gottfried Stölzel* ein Trio geschrieben; wer war Stölzel? „Ein Zeitgenosse Schumanns.“ — Ich erkläre, daß man *Kjerulf* den musikalischen Preller Norwegens nennt und erreiche dadurch, daß man ihn für einen Schwindler hält. — Wir spielen das schöne F dur-Konzert *Friedemann Bachs* auf zwei Klavieren; „wie heißt Friedemann mit Vornamen?“ „Friedemann.“ — Die großartige Etüde „*Juno*“ von *Moscheles* wird gespielt. „Wer war Juno?“ „Die Kriegsgöttin!“ Nun ja, manchmal stimmt es, denn sie war bekanntlich die Göttin der Ehe. Und wo dachte man sich ihren Aufenthalt? „In Leipzig.“ — So hatte ich auch einmal die Antwort bekommen, daß Kolumbus in Bautzen geboren wäre, als eine zu spät eintreffende Schülerin ihr Zuspätkommen damit entschuldigte, daß sie Besuch aus Bautzen gehabt hätte. „Welch eine interessante alte Stadt! Wissen Sie vielleicht, wer dort geboren ist?“ — „Nein.“ — „Kolumbus!“ — „O, da irren Sie, der ist doch in Amerika geboren!“

Wie bemerkt, kommen viele solche Antworten auf Rechnung der Zerstreutheit. So lobte eine sehr kluge und würdige Dame die Leistungen eines meiner Schüler. „Es ist ganz erstaunlich, was der St. leistet, und er ist doch noch so jung — für sein Alter!“ — Dahin möchte ich auch rechnen, daß ein großer Teil der Schüler immer wieder Doppelkreuze und Doppelbeen, x und 𝄫, für doppelte Verneinungen hält und die Note wie ohne Vorzeichnung auffaßt.

Vielfach spielt die Befangenheit und Verblüffung dem Schüler im Klassenunterricht schlimme Streiche. So teilte ich einmal in der Pause einer Klasse mit, daß die sächsische

[1] Der Chamorro küßt nicht wie wir mit dem Mund, sondern indem er mit der Nasenspitze die Wange oder die Hand des andern leicht berührt oder streift und dabei wie beim Riechen, die Luft sanft einsaugt.

Regierung der hohen Zuschüsse wegen den Bergbau auf Silber und Erz in Freiberg eingehen ließe, den berühmten Bergbau, der gerade 800 Jahre im Erzgebirge gewährt habe, und fragte etwas boshaft: „Wo befanden sich denn die Erze, bevor der Bergbau in Angriff genommen wurde?" — Darauf verlegenes Schweigen. — Bei einer anderen Gelegenheit suchte ich einem älteren Herrn klar zu machen, daß der Satz: „Es ist der Geist, der sich den Körper bildet," doch unmöglich allgemeine Geltung haben könne, und sagte: „Wie steht es denn da mit den Pflanzen?" — Darauf erhielt ich die Antwort: „Nu äben!"

Eine Kollegin studiert eine Kindersymphonie ein und hat die Wachtel einem kleinen, eifrigen Kerlchen zugeteilt, dem sie den Rhythmus des „Pickperwick" durch den gleichen auf die Worte „Ach herrjeh!" klarmacht. Die Aufführung beginnt, mit weitgeöffneten Augen spannt das Kerlchen auf das Einsatzzeichen seiner Lehrerin — jetzt — „Ach herrjeh, ach herrjeh!"

Ich muß um Entschuldigung bitten, wenn ich manches als „heiter" anführe, was es für andere vielleicht gar nicht ist.

So ärgert sich vielleicht mancher, wo einem anderen zum Lachen ist, z. B. als mir eine Schülerin erzählte, sie sei durch einen Regimentstambour ausgebildet worden, der während der Stunde Pappkasten verfertigt habe, — oder als ich einer auftrug: „Grüßen Sie die Ihrigen!" die Frage vernahm: „Welche Dierchen?" — oder, als ich einer drohte (ich brauche wohl nicht zu versichern, scherzhaft), den Stock zu holen, wenn sie nicht besser spiele, mir geantwortet wurde: „Frauen schlägt man nicht, Frauen küßt man nur" — oder als ich eine junge Amerikanerin ermunterte, sie müsse sich zusammennehmen und nicht so schlaff spielen, sie sei doch groß und stark, folgendes langsam radebrechen hörte: „Üch — bin — fät — aberr — üch — bün — nücht — staak." — Da wir gerade bei den Ausländern sind: Die letztjährige Sonnenfinsternis war in Dresden eine teilweise. Eine Australierin erzählte mir, daß Sonnenfinsternisse in ihrer Heimat viel schöner wären, da sähe man dann die Sonne nicht. Ich machte sie darauf aufmerksam, daß die Australier Gegenfüßler der Dresdner wären und daß dort Nacht sei, wenn hier Tag ist. „O nein, wir haben die Sonnenfinsternis am Tage gesehen!" — Ein Mittel, alle Aufgaben zu lösen, diktierte ich einer Engländerin, nämlich DENKEN, und was hatte sie geschrieben? „May a large D, than an E, than an N, und so fort. — Es war auch eine Engländerin aus den Kolonien, die mir mitteilte, Sauer gäbe einen Klavierabend. Der Name klang aber ungefähr wie Sa, so daß ich ihr erklärte, sie müsse den Mund zuspitzen. So ergab sich folgendes Zwiegespräch: „Sie müssen den Mund spitz machen, wie wenn Sie Ihrer Mutter einen Kuß geben wollten."— „Glauben Sie, daß das wird sein gut" — „Oder Ihrem Vater" — „Glauben Sie, daß das wird sein gut" — „Oder Ihrem Bruder" — „Glauben Sie, daß das wird sein gut" — „Oder Ihrem" — „Glauben Sie, daß das wird sein gut, dahin zu gehen?" — Eine andere Engländerin rieb sich nach jeder Fingerübung die Hände. Ich wollte sie fragen, ob sie Schmerzen hätte, mir fiel aber der englische Begriff dafür nicht gleich ein und fragte sie, indem ich die Bewegung des Zwickens machte, wie das täte: „Soft (sanft)!" — Eine kluge und sehr gebildete Londonerin war regelmäßig die einzige, die die italienischen Kunstausdrücke verdeutschen konnte. Da mußte ich denn doch ihrer Klasse sagen: „Es ist nur gut, daß wir die Miß haben, daß wenigstens eine von Ihnen Deutsch versteht."

Manchmal wird man durch feine Antworten überrascht. „Heute geht mir's aber an den Kragen; ich kann gar nichts!" Damit eröffnete eine junge Blondine ihre Stunde. „Aber Sie haben ja gar keinen Kragen um!" mache ich sie aufmerksam. „Um so schlimmer, da geht mir's an den Hals!" — „Wie kommt es, daß Sie auf dem Flügel so viel unsicherer spielen als auf dem Pianino?" fragte ich den jetzigen Musikdirektor C. „Ja, auf dem Flügel fehlt mir eben das Brett vor dem Kopf!" — Einst war ein junger Mann unter meinen Schülern, dessen Kopf von theosophischen und buddhistischen Lehren erfüllt war, mit dem ich mich gern neckte, um uns an dem Widerstreit dieser erhabenen Gedankenwelt mit dem Alltäglichen zu ergötzen. So war auch einmal die Klavierstunde der Schauplatz einer theosophischen Streiterei geworden, in deren Verlauf ich ihm sagte, er könne mir doch noch nicht einmal angeben, wer er sei. „Doch!" antwortete er als Jünger Buddhas, getreu der Formel der Veden: „Du!" — „Dann muß ich Ihnen aber doch sagen," versetzte ich, „daß ich noch selten so schlecht Klavier gespielt habe, wie heute!" —

Wie ungerecht man von den Zeitungen behandelt wird! Immer liest man, daß einer Sängerin die Brillanten, einem Geiger die Stradivarius, einem Klarinettisten der Schnabel gestohlen wird; aber mir z. B. gelang es nicht, folgende Notiz in die Tagesblätter zu bringen: „Kaum durcheilte die Trauerkunde die Zeitungen, daß dem berühmten Geiger Y. seine kostbare Amati im Werte von 120000 Franken im Künstlerzimmer gestohlen wurde, so dringt auch schon die Schreckenskunde an unsere Ohren, daß unserem geschätzten einheimischen Pianisten ...ch sein guter neuer K o n z e r t f l ü g e l im gefüllten Konzertsaal während des Vortrages seines neuen Adagios unter den Händen entwendet worden ist. Von den Tätern fehlt jede Spur!"

Ueberhaupt die Zeitungen! Die „Deutsche Tonkünstlerzeitung" besprach meine Klavierstücke „Auf der Jugend Pfaden" unter dem Titel „Auf der T u g e n d Pfaden". Nun ja, auf diesen bin ich auch schon gewandelt. Ein boshafter Kobold aber war im Spiele, als drei Lieder einer anmutigen Kollegin angezeigt wurden in der Reihenfolge: Maiennacht — Hilferuf — Noch einmal! — U n t e r K o l l e g e n: „Bei Bülow war ich auch! Sie glauben gar nicht, wie der es verstand, einem Augen und Ohren zu öffnen!" „So, bei Bülow? Lebte denn der noch, als Sie bei ihm Unterricht nahmen?" „Aber natürlich!" — Der Altmeister der Dresdner Komponisten korrigiert Schülerarbeiten: „Das ist mal wieder eine rechte Geigerunart! Aber so etwas machen doch eigentlich nur ‚zweite Geiger'! — Als die Witwe des Hofrats K. den Kapellmeister Prof. Hösel zum artistischen Leiter des Konservatoriums berief, wurde bemerkt: „Frau Hofrat hat das Hösel angezogen," worüber niemand herzlicher gelacht hat, als jene kluge und bedeutende Frau.

Daß die Franzosen nicht recht haben, wenn sie die Kompositionen von Draeseke t r è s s e c nennen, weiß seit der Herrat, der Tragischen Symphonie und dem Christus wohl alle Welt, ebenso daß auf die Persönlichkeit unseres fleißigen und musikalischen Kammersängers Fritz Soot das französische s o t t e nicht anzuwenden ist. Schwer ist über den Geschmack an Decken zu streiten, so auch über den g o û t d e h o u s s e des Kammersängers Gudehus.

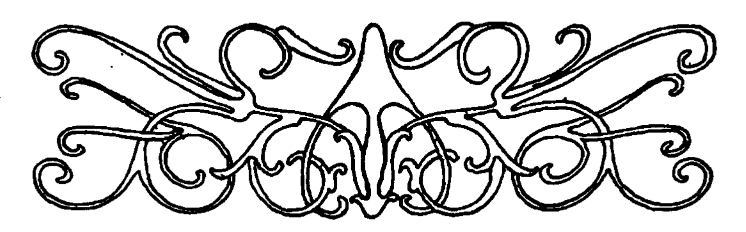
Eine Zeitung veranstaltete bei Bühnenkünstlern eine Rundfrage, wie sie über die Ehen zwischen Künstlern dächten. Nicht (oder nur mir) bekannt geworden ist die Antwort jener Kleinen und Feschen: „Ich mach's wie meine Mutter und bleibe ledig." . . .

Doch wir waren ja in der Klavierstunde. Den „Orden der Wachsamkeit" verdiente jene wohl kaum, die das Largo von Händel spielen sollte und fragte: „Von wem ist denn das Largo von Händel?" — Oder jene, die auf die Frage, wie die Bläser den Ton auf ihren Instrumenten erzeugten, antwortete, die Bläser hätten Luftlöcher. —

Aus der benachbarten Gesangsstunde scholl es herüber: „O, wie so trügerisch sind Weiberherzen"; ich frage nach dem Ursprung dieser Töne und Worte und erhalte auch die richtige Antwort: „Aus Rigoletto." „Aber das stimmt doch nicht," wirft eine andere ein mit Beziehung auf den Inhalt der Worte. „O doch!" antwortet die erste mit Beziehung auf die Herkunft derselben. — Ein Stück in Moll von Bach schließt wie so manches andere auf überraschende und feine Art in Dur. „Ach, das hätte ich aber nicht erwartet!" gesteht eine der Damen. Als sie nachher außerhalb der richtigen Tasten greift, ruft jemand ihr zu: „Das hätte ich aber auch nicht erwartet." — Der Unterricht der Grundschule wird häufig in den Klassenräumen der Hochschule erteilt, so daß oft Fußbänkchen für Kinder unter den Flügeln stehen. Mit den Worten: „Hier wird man wieder jung!" setzte jemand seine Füße auf solch ein Bänkchen. — Die glatte Ausführung einer schwierigen Stelle scheitert an der steifen Armhaltung. „Nehmen Sie den Ellenbogen zu Hilfe und gebrauchen Sie ihn nicht nur beim Essen," sagte jemand. — „Auf dem Flügel kann ich nicht spielen, er steht ja ganz schief!" „Spielen Sie nun gerade auf ihm!" — „Herr Professor, ich stoße mit der Zunge an!" „An wen denn?" — Eine dem älteren Mittelalter angehörende Schülerin beginnt zu spielen. „Was, Sie spielen den Liebestraum, und auch noch den ersten!" —

Es ist feierliche Entlassung der abgehenden Zöglinge. Ein Mozartsches Klavierkonzert wurde gespielt. „Mozart hat schon mit 4 Jahren ein Klavierkonzert geschrieben," redete der Entlasser den Schülern ins Gewissen, „eifern Sie ihm nach!" — Die große Leonoren-Ouvertüre wurde gespielt, in der bekanntlich eine ganze Zeitlang die Bässe gegen das übrige Orchester in Synkopen gehen. „Das Orchester war aber einmal gar nicht zusammen!" wurde der Orchesterleiter gerügt. — „Lieber Freund, Sie geben soviel Geld für Ihre Kritiken aus! Machen Sie es doch wie ich! Ich gehe, sobald die Blätter herauskommen, von Wirtschaft zu Wirtschaft, von Kaffeehaus zu Kaffeehaus und schneide mir meine Kritiken heraus." —

Da ich mir nicht nachsagen lassen möchte, weniger haushälterisch als mein Freund zu sein, so müssen es sich unsere Leser gefallen lassen, daß ich den Drang, noch mehr zu verraten, vorläufig zügele. **Prof. Otto Urbach (Dresden).**



# Mannheimer Brief.

Am ersten Juni hat der neugewählte Intendant *Alfred Bernau* sein zu Beginn der Saison von Stürmen aller Art umtostes Amt angetreten. Herr Bernau war früher selbst Schauspieler und als Direktor lediglich an Bühnen tätig, wo nur das Schauspiel kultiviert wurde. Es steht demnach zu erwarten, daß die Mannheimer Operndirektion, wie in der Zeit des Interregnums, auch fernerhin in den Händen von *Artur Bodanzky* verbleiben wird, dessen Vorzüge in der ausgezeichneten Herausarbeitung einzelner Aufführungen bestehen und der namentlich die Wagnerschen Werke für das Jubiläumsjahr musikalisch aufs eingehendste revidiert hat. Daß bei dieser Gelegenheit auch neu inszeniert wurde — zumeist nach *Starkes* Entwürfen und in erster Linie unter Umgehung der szenischen Vorschriften Wagners —, hat durch die Art, wie es geschah, viel Unwillen und Gespött und nur wenig Befriedigung hervorgerufen. Als Trost kam dann ein Wagner-Zyklus zu Volksvorstellungspreisen und einige Wagner-Werke sogar zum Einheitspreis von 40 Pfennigen, was als bemerkenswerte Tat der Mannheimer Bühne festgehalten zu werden verdient.

Auf einem peinlichen Tiefstand befand sich das übrige Repertoire, das lediglich durch die Dirigentenqualitäten des für Mannheim unschätzbaren *Felix Lederer* und die künstlerische Sicherheit des stimmlich ungleichen Tenors Günther-Braun auf dem laufenden gehalten wurde. Eine Ausnahme bildeten freilich einige Puccini-Vorstellungen mit dem neuengagierten Tenor italienischer Schule, Max Lippmann, der mit den Puccini-Heldenpartien volle Häuser machte, jedoch stark abfiel, sobald er in deutscher Sprache sang. Daß dagegen bei einem Vogelstrom-Gastspiel in „Cavalleria" die Chöre um Halbtöne divergieren, daß die ganze Stimmung eines zweiten „Tristan"-Aktes mit *Urlus* durch eine mehr als falsch singende Brangäne gestört wird, daß in einer Aufführung des Halevyschen „Blitz" sogar das Sonntagspublikum in der Hoftheater-Filiale (Neues Theater) händeringend davonläuft, sind nur Stichproben von dem, was die Mannheimer Bühne außer ihren Paradevorstellungen zu bieten wagte und wagen durfte.

Neben den Neueinstudierungen von Cherubinis „Wasserträger", Bellinis „Norma" und Cornelius' „Cid" schufen einige Premieren bemerkenswerte Abwechslung: das Karlsruher Hoftheater brachte in einem Austauschgastspiel die Erstaufführung von *Waltershausens* „Chabert", die sich zu einer spontanen Beifallskundgebung für die Musiktragödie und ihre Interpreten gestaltete, mit gewohnter Abstandsfrist kam *Kienzls* „Kuhreigen" unter Lederer heraus, es folgte „Ariadne auf Naxos" und schließlich eine Art von Uraufführung, *Busonis* in Hamburg abgelehnte „Brautwahl" in der verkürzenden Mannheimer Bearbeitung. Ueber die genannten Werke selbst braucht an dieser Stelle nicht mehr viel gesagt zu werden. Waltershausens Musiktragödie erscheint mir bei weitem nicht so schwach, wie man sie z. B. in Wien hingestellt hat, Kienzls „Kuhreigen" wirkt merkwürdigerweise auf das große Publikum absolut nicht, für das er bestimmt ist. Der Cid ist schwer aufzuführen, da sich für die Titelpartie — falls man sie nicht mit der Koloratursängerin besetzen will — kaum eine einwandfreie Vertreterin finden wird, die den wahren bel canto mit Koloraturtechnik und der nötigen dramatischen Größe verbindet. Die Mannheimer Norma, Frau Rabl, betonte nur das Dramatische, ihre Norma wurde ebensowenig „gesungen", wie ihre Ariadne, die erst durch ein Gastspiel der Hafgreen mit *Hutt* (Frankfurt) vollauf zur Geltung kam. Im übrigen hatten die Regisseure Reitter und Gebrath dem Strauß-Hofmannsthalschen Werke eine auf Sternschen Entwürfen basierende üppige Umwelt geschaffen und Bodanzky ließ ihm eine mustergültige musikalische Vorbereitung und eine überaus feinsinnige Direktion angedeihen. Die Zerbinetta mußte jeweils von benachbarten Bühnen entliehen werden. Im Gegensatz zum „Bürger als Edelmann", der trotz urkräftiger Striche nicht wirkte, hatte die „Ariadne" selbst einen einschlagenden Erfolg aufzuweisen.

*Busonis* „Brautwahl" behandelt auf Grund einer E. T. A. Hoffmannschen Novelle die Geschichte von des Kommissionsrats Voswinkel Tochter Albertine, die die Wahl zwischen ihren drei Freiern, einem Maler, einem jüdischen Baron und einem alten Kanzleirat, durch drei Kästchen trifft, die zugunsten des Malers entscheiden. Der alte Jude Manasse und der Goldschmied Leonhard sind echt Hoffmannsche Gestalten, die über allerlei spukhafte Künste verfügen und auf die Versenkung abonniert sind. Das Textbuch, aus dem in der Mannheimer Bearbeitung die ganze Begründung der Handlung gestrichen ist, wäre gar nicht unmöglich für einen Musiker, der über quellende Erfindung verfügt. Diese versagt aber bei Busoni schon nach dem ersten — wirklich edel geführten — Liebesduette und selbst die kniffigsten Instrumentierwitze können das Interesse für die drei Stunden spielende Oper nicht wacherhalten. Trotz einer hervorragenden Aufführung unter Bodanzky mit Frau Huth, Fenten, Bahling und Felmy in den Hauptpartien wurde das Werk abermals höflich abgelehnt.

Nach altem Brauche schlossen Wagners „Meistersinger" am 3. Juli die Theatersaison. Das Konzertsaal-Musikleben Mannheims bewegte sich auch in diesem Winter auf der gewohnten Höhe. Dem Musikverein kam die Direktion *Felix Lederers* sehr zu statten, der trotz unerfreulicher Chorverhältnisse (in numerischer Hinsicht) die Brucknersche f moll-Messe und den „Messias" hochansehnlich herausbrachte. Mit vortrefflichen Solisten brillierte der unter *Schmidpeters* Leitung stehende „Philharmonische Verein", dessen Konzerte fast ebenso Ereignisse bedeuten, wie die „Akademien" des Hoftheaterorchesters, die mit einer Ausnahme (*Weingartner*) unter Bodanzkys bedeutsamer Leitung standen und mit Parsifal-Szenen als Wagner-Gedenkfeier abgeschlossen wurden. Auch die Mannheimer Kammermusikvereinigungen (*Birkigt, Rehberg*) entfalteten eine künstlerisch erfolgreiche, rege Betätigung.

Durch reiche Stiftungen, die Liberalität der kunstfreundlichen städtischen Kollegien, Gründung einer Opernschule, zahlreiche Neuengagements für das Hoftheater sind dem Mannheimer Musikleben für die kommenden Jahre denkbar günstige Expansionsmöglichkeiten gegeben. Hoffen wir, sie möchten restlos genutzt werden! **Karl Eberts (Heidelberg).**

# Waltershausens Oberst Chabert in Prag.

**III. Maifestspiel im Neuen Deutschen Theater.**

Es ist gewiß kein Zufall, daß die bedeutenderen deutschen Opernkomponisten sich vom Verismo ferngehalten haben. Ob instinktiv oder aus Kunstüberlegung möge dahinstehen. Jedenfalls liegt dem Wesen der Rasse das Nachdenkliche bedeutend näher als das Mondäne und leicht zu erringende Sensationelle. Die deutschen Musiker greifen viel lieber zu philosophischen Vorlagen und zu idealen Stoffen. Mögen sie nun mystisch oder romantisch sein oder religiös und symbolisch. Sie befreunden sich auch eher mit volkstümlich-bäurischen Texten oder mit tragisch-stilvollen. Mit letzteren selbst in ihren hypertrophisch gesteigerten Arten, sobald sie nur in den Grenzen des Poetischen verbleiben. Das Reale, das dem Alltag Entnommene, das auf Wirkung an sich losstürmt (wie das Problem der romanhaften Spannung), ohne das die welsche und französische Oper der nachwagnerischen Epoche nicht gut denkbar wäre, ist ihnen wesensfremd.

Waltershausen hat in seinem „Oberst Chabert" den Versuch gemacht, eine unmittelbar sinnfällige, den Nerven nahegehende Handlung zu vertonen. Er hat veristische Pfade betreten, die bei Giftphiole und Pistolenknall endigen. Seine Figuren sind plastisch erfunden und könnten einem Panoptikum alle Ehre machen. Ihr Schicksal hält das Publikum in Bann. Sie stehen in theatralischen Posen da, bis sie als Opfer ihrer pseudoromantischen Bestimmung blutüberströmt



Erinnerung an das Heidelberger Bach-Reger-Fest: Aufführung der Kaffee-Kantate.
Vater Schlendrian: Hofopernsänger J. Kromer (Baß), Mannheim. — Lieschen: Frau Luise Lobstein-Wirz (Sopran), Heidelberg. — Tenor: Hofopernsänger Lipmann, Mannheim.

(Text siehe S. 436.)

oder vergiftet zu Boden sinken. Ein Libretto, das einen italienischen Komponisten reizen müßte — und bis auf den Wortreichtum — der Faktur und auch den Wirkungen derartiger italienischer Dichtungen vollends entspricht. Zweifellos hat Waltershausen durch den knappen, sehr wirksamen Aufbau eine außerordentliche Begabung für die Schaubühne und für den normalen Geschmack des Theaterpublikums erwiesen. Musikalisch hat das Werk insoferne einen Vorzug vor verwandten aus südlicheren Gegenden stammenden, als es der Gelegenheit zu obligaten, breiten Klangausladungen aus dem Wege geht. Das ist im weitern Sinne sein Verhängnis. Da Waltershausen auf das Musikalisch-Sinnliche überhaupt keinen Wert legt, eine rezitative Technik in grauem instrumentalen Gewande aber zur Manier werden läßt. Seine Rezitative übermalen die Alltagsprosa, ohne sie meist durch ihren Verlauf zu charakterisieren oder der Handlung Farbe zu verleihen. Waltershausen vergißt somit auf den Haupteffekt, auf die Hauptquelle des italienischen Verismo, dessen musikalische Trivialitäten und krassen, klanglichen Uebertreibungen ihm allerdings auch fern sind. Pathetische Erinnerungsmotive tauchen hier und da auf; sie sind zu wenig profiliert, um schmerzlich oder schreckhaft oder gruselig zu sein. Sie haben daher auch nichts Sentimentales an sich. Ein Verdienst des Autors ist es, daß er in richtiger Erkenntnis der Wirkung mit Ensembles gespart hat, die hier nur die Handlung aufhalten würden und auch musikalisch aus der Struktur herausfallen müßten. Daß Waltershausen zu einem Wirklichkeitsstoff eine unreale Musik geschrieben hat, oder sich vielleicht scheute, eine Wirklichkeitsmusik zu geben, ist ein Fehler. So kam zu einem raffinierten Textaufbau eine lahme, musikalische Verdeutlichung. Zur tragisch bewegten Grundlage grüblerisch grollende Klangwogen, die nur an das freudlose Ende mahnen. So mußte es kommen, daß das Wortdrama Teilnahme erweckte, die Musik aber nicht.

Zur Aufführung hatte die *Dresdner* Hofoper ihre hervorragendsten Stimmen entsendet; u. a. *Helena Forti*, *Walter Soomer*, *Fritz Vogelstrom* und *Desider Zador*. *Kutzschbach* dirigierte. Bei aller Würdigung des Materials war ich über die Auffassung in hohem Maße verwundert. Gerade das Brutale, und das Süßlich-Weichliche, dem der Autor bei der Vertonung mit Vorsicht und nicht mühelos aus dem Wege ging, gerade das brachten die Darsteller an die Oberfläche. In Gebärde und Tongebung. Das Publikum war sehr liebenswürdig. Trotz dieser Uebertreibung. Oder — ich liebe sonst keine Massenbeschuldigungen — vielleicht eben darum.

**Dr. Erich Steinhard.**

---

# Pariser Musikbrief.

EIN verzweifelt langandauernder Todeskampf diesmal! „Etat comateux!" wie man zu sagen pflegt. Und fragt man rechts oder links, warum dieses nervöse, unnatürliche Schütteln, dieses müde Aufschlagen der halbgebrochenen Flügel des diesjährigen „Konzert-Monstrums"?, so ist mitleidig-höhnisches Achselzucken die einzige Antwort. Der Masse ist's ja auch einerlei! Die stürzt sich blindlings und skrupellos überall dahin, wo man sie mit den ihr für diese Art „künstlerischer Belustigungen" aus allen Himmelsrichtungen zufliegenden Freibilletts und den im äußersten Notfalle daran zappelnden 150 Centimes für „droit des pauvres" und „droit d'auteur" nach den ersten Plätzen bugsiert und wo sie es sich in duftender Toilette auf bequemem Polster vor allerlei Flitterzeug und besonders virtuosenhafter Mache wonniglich gut sein läßt.

Den Kritiker aber, der nach einem wohl selten so ereignisleeren Winter den Anblick des kalten Podiums gegen Meeresbrausen oder Landschaftsstille längst vertauscht haben möchte, schleppt diese rücksichtslose, nassauernde Menge zu ihrem Frevelspiel unbarmherzig mit sich fort und gefällt sich darin, vor seinen Augen Tempel zu entweihen, die ehedem einzig dem Ernst der Kunst und der Reine des Genies ihre Altäre abtraten.

Que voulez-vous? — Warum wäre man in Paris! Paris: dieses verwöhnte Kind, das — stets tändelnd — nie so ganz richtig bei der Sache ist, das bald heiter oder verstimmt, bald mit fanatisch-grausamer Gebärde oder dem huldvollen Lächeln einer gütigen Fee dem langen Zuge nachschaut, in dem sich die großen und die kleinen Menschheitswerte fieberhaft zusammendrängen! . . .

Mit der Musik geht's nicht besser als mit den andern Künsten, die hier so kurtisanenhaft zu Markte getragen werden. Und niemand findet etwas Sonderliches dabei; so war's, so soll es bleiben! — Was indes vor allem auffallen muß, das ist dieser so unerwartet auf den Plan tretende Kontrast zwischen ans Pathologische grenzender Ungeduld und zur Verzweiflung treibender Langmut ein und demselben Ereignis gegenüber — mag's sich nun um Kunst, Politik oder — — — die Verhandlungen über den dreijährigen Armeedienst drehen. Que voulez-vous? — — —

Oder glaubt man etwa, daß es eine natürliche Erscheinung ist, wenn in Paris während der Monate Mai-Juni fast allabendlich (auch wohl noch nachmittags!) in den sechs oder mehr bekanntesten Konzertsälen „Recitals" abgehalten werden, die (selbstredend!) in erster Linie die Börse interessierter Agenturen mit glitzernden Louisdors spicken! Und hierbei dreht es sich nicht nur um ein grünes, schnitzerndes Anfängertum, das sich schüchtern an die Oeffentlichkeit wagt, sondern um ausgereifte, gutbestallte Künstler, die in relativ starker Anzahl ihren Blick an den letzten Zuckungen des „Monstrums" weiden.

Ich selbst habe in diesen zwei berüchtigten Monaten Mai-Juni ungefähr 30 Klavierabenden beigewohnt und — ich gestehe es offen — zu Zweidrittel in Morpheus' Armen zugebracht. Vielleicht war's mein eigner Fehler?!

War das eine tolle Jagd! Welch marktschreierisches Aufdrängen, welch hohles Streben! — Nach was? . . . Ja, richtig! Nach der „gloire", der „renommée", der „réputation universelle", der heißersehnten „tournée autour du monde" mit den Groschen eines Geldmagnaten! Ich kann sie begreifen, diese Helden, diese Heldinnen der Tastatur, die — sie tun's nie drunter! — sich in dreistündigem Turnier wie Athleten gebärdeten und, gestützt auf ihre getreuen Lehnsleute: Chopin, Liszt, Brahms, Debussy etc., mit bewunderungswürdiger Ausdauer an der Vernichtung ihrer Gegner: der Erard, Pleyel und Gaveau arbeiteten . . . Ihre Kunst ist ein Metier, eine billige Dutzendware geworden, die auf Kundschaft aus allen Ländern des Globus wartet. . . .

Ich habe mir zum Zeitvertreib eine kleine interessante Statistik angefertigt, die, ohne Kommentar, vom Leser leicht verstanden werden wird. Ich bringe des beschränkten Raumes wegen nur folgende Hauptdaten:

Die bei weitem größte Zahl von Interpreten fand, wie im Vorjahr, der ewig junge *Chopin*. Die verschiedenen „Préludes" habe ich 21mal gehört, einmal alle 10 zusammen; folgten die „Polonaises", „Nocturnes", „Balladen" und „Mazurkas".

An zweiter Stelle stand Vater *Liszt*, dessen „Pèlerinage en Italie 2e et 3e Années" ich zweimal komplett, Petrarca-Sonnett 104 fünfmal, „Mephisto-Walzer" dreimal hörte. „Die Legende vom hl. Franz von Paul" brachte Mme. *Rey-Gaufrès* meisterhaft zu Gehör.

*Beethoven* hatte sich nicht zu beklagen. Man erkennt trotz Nonen-, Quintenparallelen und Ganztonleiter die magische Kraft seines unvergänglichen Genies bedingungslos an. Ich fand den Sonatenabend *Frédéric Lamonds* künstlerisch vollendet. Er spielte op. 106, 111, 110, 53 und 57, das ich noch zweimal anderswo vernahm.

*Mozart* erstrahlte in hellstem Lichte unter der Zauberhand Diémers, des wackeren Veteranen des französischen Exaktspieles.

*Bach*, *Rossini* und *Schubert* verdankten Liszt: Prélude et Fugue, Soirées Musicales, Sérénade de Shakespeare.

*Brahms* weckte, wenn auch wenig, so doch aufrichtigen Enthusiasmus in dem von Dr. Paul Weingarten in der „Salle des Agriculteurs" (Scherzo b moll op. 4) und *Caroline Peczenik* ebenda (Intermezzo op. 18 und Rhapsodie g moll) gegebenen Konzerte.

Außer *Debussy*, dessen „Reflets dans l'eau", „Cathédrale engloutie" und „Prélude" (Feuilles mortes und Général Lavine) nirgends mehr fehlen dürfen, waren noch *Schumann* mit „Etudes symphoniques", *Saint-Saëns* mit der „Ersten Sonate" und *Rachmaninoff* mit „Prélude" und „Elegie" bei zwei Gelegenheiten vertreten.

Wenn auch die Ernte des Guten, Versprechenden, Hoffnungsreichen sehr spärlich ist, wenn die Schönheiten der Meisterwerke der Klavierliteratur in den meisten Fällen eine entschieden minderwertige Verdollmetschung gefunden haben, so kann ich doch nicht schließen, ohne eines Mannes zu gedenken, der sich eine der ersten Stellen unter den vom Pariser Konservatorium unabhängig arbeitenden Lehrern erobert hat: *Paul Braud* hat mit seinen ehemaligen Schülern — heute alle bewährte Meister des Instrumentes — einen sechs Abende füllenden „Zyklus" veranstaltet. Jeder Abend war einem Meister der neueren französischen Musik gewidmet. (Es handelte sich um: Theodore Dubois, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Saint-Saëns, Claude Debussy und Emanuel Chabrier.) Das war doppelt interessant, einmal wegen der persönlichen Note, die diese Konzerte trugen, dann aber besonders wegen der teils fabelhaften Technik, die bei all diesen Werken im Vordertreffen steht.

Man mag dem Franzosen das Musikverständnis absprechen, das wir bei unseren selbst mittelmäßig gebildeten Künstlern voraussetzen, aber seine Natur hat ihm unstreitig wertvolle Fähigkeiten verliehen, mit denen er uns des öfteren bereits manch wichtigen Fingerzeig geben konnte. Wir verdanken ihm entschieden die Reserve, die bei uns so manche, Ewigkeitswerte in sich bergende, Frucht ausreifen ließ.

Noch zwei Neuigkeiten zum Schluß: Mr. Deutsch de la Meurthe hat in seinem Schloß von Romainville vor den ersten Künstlern der Metropole den zweiten Akt des „Parsifal" zur

Aufführung gebracht. Raoul Pugno und Nadia Boulanger haben die Partitur für zwei Klaviere bearbeitet und spielten sie meisterhaft. Den Parsifal sang Rousselière, die Kundry Mme. Litvinne. — Die Tänzerin *Loie Fuller* und ihre Schülerinnen haben im lauschigen, historischen Walde von Fontainebleau eine seltsame Feerie veranstaltet, die bis in ihre kleinsten Einzelheiten das „cachet" eines echten hellenischen Mythus hatte. Im Rahmen der an manches lauschige Plätzchen Armorikas erinnernden Szenerie, beim melancholischen Klagen einer Flöte bewegten sich graziös, mit streng-klassischer Gebärde liebliche Mädchengestalten im bunten Reigen, barfuß, mit roter, einfacher Toga bekleidet. Nie zuvor hatte ich soviel Reiz, soviel Poesie in mein Herz aufgenommen wie beim Anblick dieser in sommerlichem Blütendufte meisterlich aufgeführten Tänze. Vor allem seien hier erwähnt: der „Sylphentanz" („Damnation de Faust", Berlioz), die „Bacchantin" (Rubinstein), die „Petits Riens" (Mozart), Walkürenritt. **Ferdinand Laven (Paris).**




**München.** (Nachlese aus den Konzertsälen.) In der *„Musikalischen Akademie"*, der Konzertvereinigung des Hoforchesters, ist ein Wunder geschehen, noch ganz zuletzt, gegen Ende der Saison: eine Novität wurde aufgeführt, sogar eine ganz moderne, *E. N. v. Rezniceks* Tondichtung „Schlemihl", die in einem einzigen Satz nichts Geringeres als ein menschliches Lebensbild in Tönen darstellen will. Der Titel bezieht sich nicht etwa auf Chamissos bekannte Gestalt. Er will vielmehr in seinem Ursinn genommen werden, den von Mißgeschick verfolgten Unglücklichen kennzeichnen, dem Rezniceks Absicht gilt, dessen Kampf und Untergang in sozialer und geistiger Beziehung geschildert werden soll. Die programmatischen Erklärungen, die der Komponist seinem Werk vorausschickt, muten recht nüchtern und nichtssagend an, die Musik tut es nirgends, als ein ehrliches Bekenntnis in Tönen enthält sie sogar einen gewissen rührenden Zug, der den Hörer freilich nicht über die starken Ungleichheiten des Stiles und der Erfindung täuschen kann. Und zwar sind es weniger die symbolischen Momente, die stören, weniger die dramatischen Stellen und die Kakophonien, die unsere Alten ärgern, als gerade die breiter gefaßten melodischen Sätze, die die Ueberzeugung kräftigen, daß Reznicek kein starkes Talent ist. Immerhin blieb die Erneuerung der Bekanntschaft mit ihm erfreulicher als die mit *Siegfried Wagner*, der in einem eigenen Konzert eine große Anzahl von Bruchstücken seiner Opern aufführte und ob seines Namens zu einem sensationellen Erfolg kam. Um so mehr konnte man sich an der Feier für Richard Wagner erfreuen, bei der *Löwe* Bruchstücke aus dem „Parsifal" zu Gehör brachte. Einen der allerbedeutendsten und großartigsten Eindrücke dankte man dem Dirigenten allerdings anläßlich seiner Wiedergabe der Achten Symphonie und des „Te Deums" von Bruckner, welch letzteres seit Jahren in München nicht mehr zu Gehör gekommen war. Dank der Mitwirkung der „Augsburger Liedertafel" glückte das Werk bis auf einige Solisten, die nicht recht am Platz waren. Die alljährliche Aufführung der „Matthäus-Passion" konnte man dieses Mal in doppelter Auflage genießen, da sich die „Konzertgesellschaft für Chorgesang" unter Leitung *Schwickeraths* und der „Lehrergesangverein" mit der „Musikalischen Akademie" und *Bruno Walter* ihrer annahmen. Den Vorrang erkannte man der ersteren Vereinigung allenthalben zu, und jedenfalls war es nicht unbedingt notwendig, das gleiche Werk im Zwischenraum von acht Tagen zweimal aufzuführen. Die Konzertsaison 1912/13 hat sich länger hinausgezogen, als es früher jemals der Fall war. *Willi Gloeckner.*

**Ulm a. D.** Der Organist an der evangelischen Garnisonkirche, *K. Beringer*, hat das Wagnis unternommen, in einem Zyklus von zehn Konzerten ein Bild der Entwicklung der Orgelmusik von Palestrina bis auf unsere Tage zu geben. Den Auftakt bildete eine Huldigung für Seb. Bach; vier Bearbeitungen des Themas b-a-c-h, von Bach, Schumann, Liszt und Reger. Im übrigen wurde die historische Reihenfolge ziemlich streng eingehalten. Ein Konzert war den Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts gewidmet, eines Bach (u. a. die großen Toccaten in C und F und die große e moll-Fuge); weitere fünf Konzerte brachten die bedeutendsten neueren deutschen Werke, wobei der Konzertgeber auf das Schaffen Liszts (Phantasie und Fuge „Ad nos, ad salutarem undam" u. a.) und Regers (Symphonische Phantasie etc.) besonders einging. Die beiden letzten Konzerte brachten noch Werke moderner französischer und italienischer Komponisten. Ein Organist, der sich einer derartig großen Aufgabe unterziehen will, muß nicht nur technisch auf der Höhe stehen und sein Instrument bis ins kleinste Detail kennen, sondern auch ein absolut sicheres Stilgefühl besitzen. Beringer vereinigt alle diese Eigenschaften in geradezu phänomenaler Weise. Uebrigens sei der Firma Gebr. Link in Giengen a. Br. hier noch gedacht, die das prachtvolle Orgelwerk unserer Garnisonkirche angefertigt hat. *Dr. B.*

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— Von deutschen Bühnen rüstet auch Leipzig für den Parsifal. Rat und Stadtverordnete haben für die Aufführung eine besondere Summe von 75000 Mark für Dekorationen und Kostüme und außerdem 10000 Mark für bauliche Veränderungen und Beleuchtungsapparate bewilligt. Es schweben Verhandlungen zwischen der Intendanz und Geheimrat Professor *Max Klinger*, da Intendant Martersteig Klinger ersucht hat, für die Aufführung des „Parsifal" die Dekorationen zu entwerfen. Diese letzte Nachricht scheint uns das Bedeutsame. Es ist Zeit, für Wagner einen neuen Ausstattungsstil zu schaffen. — Basel wird den „Parsifal" nicht zu sehen bekommen. Der Hilferuf des Stadttheaters an den privaten Geldsäckel zur Finanzierung der „Parsifal"-Aufführungen ist ungehört verhallt: „Somit kann von einer Wiedergabe des Werkes in Basel zu unserm Bedauern keine Rede sein, da das Theater nicht in der Lage ist, die Aufgabe aus eigenen Mitteln durchzuführen." — Die Befürchtungen über unwürdige Aufführungen des Weihefestspiels scheinen also wohl unbegründet zu sein. — Wagners „Parsifal", den ein Italienisches Ensemble in Buenos Aires aufgeführt hat, scheint starken Eindruck gemacht zu haben, wozu die Vorberichte in den Zeitungen nicht wenig beigetragen haben. Vor der „Salome" von Strauß ist dagegen in denselben Blättern als vor einem von Grund aus häßlichen, anstößigen und antiästhetischen Werk eindringlich gewarnt worden.

— Am Dresdner Hoftheater soll im Oktober unter Leitung von Generalmusikdirektor v. Schuch die neue Oper von *Wolf-Ferrari*, eine zweiaktige Musikkomödie „Der Liebhaber als Arzt" (nach Molière), zur Uraufführung kommen. Die Textübersetzung stammt von Dr. Richard Batka. Von dort wird auch die geplante Uraufführung der Oper „Elga" (nach Hauptmanns Trauerspiel) von *Erwin Lendvai* gemeldet.

— *Umberto Giordanos* „Marcella", die in Deutschland noch nicht gegebene dreiaktige Oper des italienischen Tonsetzers, ist vom Stuttgarter Hoftheater zur deutschen Uraufführung erworben worden.

— Die von *Waldemar v. Baußnern* jüngst vollendete Oper „Herbert und Hilde" mit dem Untertitel „Heitere Heldensagen" ist von Geheimrat Martersteig für das Leipziger Stadttheater zur Aufführung angenommen worden und wird voraussichtlich schon in der nächsten Spielzeit herausgebracht werden.

— Die Uraufführung einer Freilichtoper hat in Hamburg stattgefunden. Der junge Komponist *Ewald Nacke* hatte seine Oper „Daphnis und Chloë" für die Freilichtbühne bearbeitet.

— *Alfred Kaiser*, der Komponist der Opern „Stella maris" und „Theodor Körner", arbeitet an zwei neuen Werken. Davon betitelt sich die eine Oper „Judith", deren Vertonung aber durch einen weiteren interessanten Stoff unterbrochen wurde. Dieser behandelt eine Künstlergeschichte, die zur Zeit Ludwigs XIV. in Paris spielt, und heißt: „Bub, Dame, König, Aß". Die Oper hat vier kurze Akte, wovon die beiden ersten bereits vollendet sind. (Die Nachricht, daß Kaisers „Theodor Körner" im New Yorker Metropolitan-Opernhause gegeben werde, bestätigt sich nicht. Red.) *Kahse.*

— Die Stadt Verona will beim 100. Geburtstag von Verdi eine eigenartige Feier veranstalten. Der Tenorist Giovanni Zenatello bereitet zusammen mit dem Dirigenten des Scalatheaters eine Aufführung der „Aida" in der altrömischen Arena bei Verona vor. 7000 Personen werden dabei auf der Bühne sein. Die erste Vorstellung soll am 10. August stattfinden. — Vor mehreren Jahren wurde die „Aida" am Fuße der Pyramiden aufgeführt.

— Im Metropolitan-Opernhause soll *Charpentiers* „Julien" aufgeführt werden, und zwar mit Toscanini als Dirigenten, Caruso als Titelhelden und Geraldine Farrar als Louise.

*

— Für das am 27. und 28. September unter der Leitung des Vorsitzenden der Neuen Bach-Gesellschaft, des Geh. Regierungsrats Professor Dr. Hermann Kretzschmar stattfindende „Zweite kleine Bach-Fest in Eisenach" ist das Programm nunmehr aufgestellt. Das Kirchenkonzert in der St. Georgenkirche bringt außer Orgel- und Violinvorträgen und einer Bachschen Kantate für zwei Solostimmen vorwiegend a cappella-Chöre alter Meister und zwei Bachsche Motetten, die von dem a cappella-Chore des Duisburger Gesangvereins unter Leitung von W. Josephson gesungen werden. In der kleinen Kammermusik wirkt außer namhaften Solisten wieder der Madrigalchor des Kgl. Instituts für Kirchenmusik in Berlin unter seinem Dirigenten Professor Karl Thiel mit. Die große Kammermusik bietet Sologesänge und Konzerte, darunter auch Bachs Konzerte für 4 Klaviere und dessen

Original: Vivaldi-Konzert für 4 Violinen. Das Orchester bilden wieder Mitglieder des Leipziger Gewandhausorchesters.

— *Richard Strauß* hat die Komposition seines op. 62 vollendet. Das neue Werk betitelt sich „Deutsche Motette" nach Worten von Friedrich Rückert und ist für vier Solostimmen und sechzehnstimmigen gemischten Chor a cappella komponiert.

— *Artur Nikisch* hat für die Philharmonischen Konzerte an Novitäten bisher in Aussicht genommen: eine Sinfonietta von E. W. Korngold, eine Symphonie von Heinrich Zöllner, Variationen über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" von Georg Schumann, ein „Festliches Präludium" von Richard Strauß (das vorher nur in Wien am 28. Oktober gespielt wird). Edward Elgar steht mit der Ouvertüre „Cockaigne" auf dem Programm, ferner ist eine Wiederaufführung der „Domestica" geplant.

— Die Musikalische Akademie in München veranstaltet in der kommenden Konzertsaison im kgl. Odeon unter Direktion des Generalmusikdirektors Bruno Walter acht Abonnementskonzerte und zwei Konzerte außer Abonnement. Aufgeführt werden unter anderen (Werken von Klassikern etc.): Bach, W. Friedemann: Sinfonia (zum ersten Male); Bruckner, A.: Romantische Symphonie; Debussy, Cl.: „Rondes de Printemps" (zum ersten Male); Gasco, P.: a) „Presco di Clituno"; b) „Orgie" (zum ersten Male); Mahler, G.: Dritte Symphonie (zum ersten Male); Mauke, W.: „Einsamkeit" (zum ersten Male); Pfitzner, H.: Ouvertüre und Vorspiel zum 3. Akt der Musik zum „Käthchen von Heilbronn"; „Herr Oluf", Ballade für Baritonsolo (zum ersten Male) (es wird Zeit, daß Pfitzner außer der Käthchen-Musik ein anderes für den Konzertsaal geeignetes Stück schreibt); Schönberg, A.: „Gurrelieder" für großes Orchester mit gemischtem Chor (zum ersten Male); Spohr, L.: Violinkonzert (Br. Ahner); Strauß, Rich.: „Don Quixote" (zum ersten Male ! !); „Requiem" von Verdi; „Matthäus-Passion" von Bach.

— *Heinrich Zöllner* hat eine neue Symphonie (No. 3 in d moll op. 130) geschrieben, deren Uraufführung im Gürzenich-Konzert zu Köln unter Leitung von Generalmusikdirektor Fritz Steinbach stattfinden soll.

— *Hans Hubers* „Sechste Symphonie", die kürzlich beim Schweizerischen Musikfest in St. Gallen und beim Deutschen Musikfest in Berlin gespielt wurde, ist von Generalmusikdirektor Ernst von Schuch für die Dresdner Hofkapelle zur Aufführung angenommen worden.

— In Baden-Baden soll eine bislang unbekannt gebliebene Symphonie nebst anderen Kompositionen von *Joseph Haydn*, ferner eine Serenade von *Dittersdorf* zur Aufführung kommen. Die Manuskripte sind beim Fürsten zu Fürstenberg in Donaueschingen entdeckt worden.

— Von *Frederick Delius* erscheint im Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig ein neues symphonisches Orchesterwerk mit Schlußchor „The song of the high Hills", das seine ersten Aufführungen in London erleben wird.

— Das neue „Violinkonzert" von *Julius Weismann* werden u. a. Anna Hegner, Gustav Havemann und Katharina Bosch in zahlreichen Konzerten der nächsten Saison spielen.

— Die Uraufführung von *Karl Procházkas* preisgekröntem Chorwerk „Frühlingsfeier" soll am 28. und 29. Oktober durch die k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien stattfinden.

— Der 16jährige Komponist und Klaviervirtuose *Georg Széll*, der bereits vor 5 Jahren in Wien, Dresden (unter *v. Schuch*), London Aufsehen machte, hat eine viersätzige Symphonie in H dur für großes Orchester komponiert. Von Széll's früheren Werken ist ein Klavierquintett in F dur op. 2 durch das Quartett *Rosé* und im *Wiener Tonkünstler-Verein* (Präsident Eugen d'Albert) aufgeführt worden. Széll wird in der nächsten Konzertsaison nicht bloß als Pianist und Komponist, sondern auch als Dirigent vor die Oeffentlichkeit treten.



## KUNST UND KÜNSTLER

— *Die Enthüllung des Joachim-Denkmals.* In der Berliner Kgl. Hochschule für Musik, der Stätte, an der Joseph Joachim viele Jahre hindurch einen Teil seiner besten Arbeitskräfte aufgebraucht hat, ist ihm ein Denkmal errichtet worden (Abb. siehe Seite 429). Ein Aufruf fand, wie gewöhnlich bei solchen Fällen, ein so schwaches Echo, daß die Idee nur durch die generöse Beisteuer von Robert und Felix von Mendelssohn, zwei der getreuesten Freunde des verstorbenen Meisters, verwirklicht werden konnte. Um so mehr ist es zu begrüßen, daß das Denkmal nicht irgend einem der Berliner Hofbildhauer, der es wahrscheinlich „billig" gemacht hätte, übertragen wurde, sondern einem echten und rechten Meister: *Adolf Hildebrandt.* Und er schuf ein Werk, das nicht nur den Toten, sondern auch die Spender und ihn selbst ehrt. Die Büste Joachims aus edlem Marmor, die halb in eine Muschel in der Wand zurückgerückt ist, darf man unbedenklich für eines der kunstvollsten und künstlerischesten Musikerportraits erklären, das in den letzten Jahren gemeißelt worden ist. Es liegt eine Größe, eine Güte und eine Weisheit im Ausdruck des Gesichts wie wir sie nicht einmal immer bei den alten Klassikern finden; eher schon bei den Renaissancemeistern. Die zwei allegorischen Musenfiguren, die sich huldigend und wie um die Segnungen der Joachimschen Kunst bittend emporheben, zeigen eine schöne und ebenmäßige Bewegung der Glieder und Haltung des Körpers. So bittet die Jugend um die gereiften Gaben des Erfahrenen, Wissenden. Die Enthüllungsfeier war schlicht und stimmungsvoll. Im Vestibül hatten sich die Mitglieder der Hochschule, an ihrer Spitze der Kultminister, versammelt, sowie die Kinder Joachims, die Freunde, die ihn überleben konnten, und die Schüler der Anstalt. Man erwartete als Vertreter des Königs den Prinzen August Wilhelm, nach dessen Eintreffen sofort der Hochschulchor unter Prof. Rüdels Leitung die Motette „Jauchzet dem Herrn" von Mendelssohn anstimmte. Hierauf übergab Robert von Mendelssohn nach einigen einfachen, sehr herzlichen Gedenkworten das Denkmal. Geheimrat Prof. Dr. Kretzschmar nahm sodann die Enthüllung vor und gab einen kurzen Abriß vom Leben und Wirken Joachims, wobei er besonders seiner aufopfernden Tätigkeit an der Hochschule gedachte, die ihren Aufschwung nicht zuletzt ihm zu danken habe. Mit Brahms' zweiter „Nachtwache" für sechsstimmigen Chor a cappella schloß die offizielle Feier, nach der der Prinz noch die Kinder Joachims, die Stifter des Denkmals und den Hochschuldirektor in längere Unterredungen zog. *H. W. D.*

— *Eine Erinnerung an das Heidelberger Bach-Reger-Fest.* Die vorzügliche Heidelberger Sängerin Frau Louise Lobstein-Wirz hat uns neben dem Bild auf Seite 433 ein Poëm gesendet, das sie ihren Kaffee-Gästen am Musikfest in ihrem Hause vortrug. Wir entnehmen daraus folgende Verse:

Ist in der Kaffeekantate
Ein Symbol am End versteckt?
Weiß nicht, wie mir plötzlich nahte
Die Idee, ich hätt's entdeckt!
Das Programm bracht uns am Abend
Bach und Bach und nochmals Bach,
Diesem Meere gleich uns labend
Schwillt ein „reger" Strom darnach.
Zwischendurch soll mir's gelingen,
Gäste zu erquicken nun?
Ich kann's nicht zustande bringen,
Kaffee muß das Wunder tun.
Bach hat selbst den Weg gewiesen;
Der Kantate ich gedacht,
Die den Kaffee hoch gepriesen,
Drum sei Kaffee Euch gebracht.
Doch noch tiefern Sinn enthüllte
Mir des Meisters scherzhaft Spiel:
Wut Herrn Schlendrian erfüllte,
Weil der Kaffee ihm mißfiel.

Schlendrian hält fest am Alten,
Wehrt sich blindlings gegen das,
Was er muß für Neues halten,
Wär's auch nur die Kaffeetass'!
Jungvolk läßt sich doch nicht ducken,
Lieschen und ihr Freiersmann
Gegen Schlendrianens Mucken
Siegreich stehn sie auf dem Plan.
Hinter diesen Kaffeespässen
Birgt sich ein Prinzip der Kunst:
Niemals dürfen wir vergessen,
Neuem auch zu spenden Gunst!
Ist's 'was wert, wird sich's behaupten,
Schlendrian den Kürzern zieht,
Weil er nur im zäh geglaubten
Hergebrachten Weisheit zieht. —
Himmelshöhn sie speisen Quellen,
Quell wird Bach und Bach zum Meer,
Und aus Meeres Riesenwellen
Steigt empor das Wolkenheer,
Das, vom Aether niedertauend,
Andrer Flüsse Nahrung ist.
Diesem Kreislauf still vertrauend
Den verjüngten Bach man grüßt!

— *Von den Theatern.* Eine seltsame Kunde kommt aus Bremerhaven. Während Hof- und Stadttheater ohne Subvention nicht mehr auszukommen pflegen, meldet uns dies Stadttheater im letzten Spieljahre einen nicht unbeträchtlichen Gewinn! Ein Bericht des Stadtrats besagt, daß die städtische Bühne (die seit ihrem zweijährigen Bestehen unter Direktor *Gustav Burchards* Leitung steht) sich eines Gewinns von 50 486 Mark erfreut, wovon mehr als 32 000 Mark auf die Stadt entfallen. Die Bühne pflegt Schauspiel und Oper und nur in geringem Maße die Operette. Eine Bühne mit anständigem Repertoire, die Geld verdient: hört ihr es, ihr

Direktoren? — Der bisherige Regisseur der Schillertheater Berlin-Charlottenburg, *Wilhelm Röntz*, ist zum Direktor des Stadttheaters in *Guben* gewählt worden. Mit Zustimmung der Gubener Stadtverwaltung wird Herr Röntz auch das Stadttheater Forst leiten. Beide Theater werden auf genossenschaftlicher Grundlage geführt werden; das bedeutet Einführung einer Mindestgage, volle Bezahlung der Vorprobentage, weitgehende Fürsorge in Krankheitsfällen, Lieferung sämtlicher Kostüme, auch der modernen, und Beteiligung der Mitglieder am Reingewinn. Also auch hier ein Fortschritt, wenn auch auf kleiner Grundlage. Dagegen meldet man aus der neuen Welt mit ihren Riesenunternehmungen: die New-Yorker Metropolitanoper hat beim obersten Gerichtshof ein Einhaltsverfahren gegen *Oskar Hammerstein* angestrengt, um ihn an der Aufführung von Opern und Operetten irgendeiner Sprache in seinem im Bau befindlichen New-Yorker Opernhaus bis 1920 zu verhindern. Die Metropolitanoper befürchtet, daß Hammersteins Unternehmen eine Einschränkung oder Beengung des Arbeitsfeldes der Metropolitanoper herbeiführen könnte, die zu einer gleichen ruinösen Konkurrenz führen würde, derentwegen vor drei Jahren die Metropolitanoper Hammersteins Unternehmungen in Philadelphia und New-York kaufte. Hammerstein dagegen erklärte: „Am 10. November wird meine neue Oper eröffnet, Künstler, Dirigent, Chor und Orchester sind engagiert, und keiner der acht ersten Solisten erhält weniger als 1500 Dollars pro Abend. In die Geschichte sind zwei Millionen Dollars hineingesteckt. Die Klage ist der erste anständige Schachzug der Gegenseite, und ich stelle saftige Sensationen in Aussicht, wenn der famose Kuhhandel von vor drei Jahren aufgedeckt wird".

— *Von den Konservatorien.* Eine beachtenswerte Meldung kommt aus *Köln*: Von dem Vorstand des Musikkonservatoriums in Köln wird unter deutschen Architekten ein Wettbewerb um Ideenskizzen für einen Konservatoriumsbau erlassen. Der letzte Einlieferungstermin ist der 25. Oktober. Drei Preise von 6000, 3500 und 2000 M. stehen zur Verfügung; ferner sind drei Ankäufe zu je 750 M. vorgesehen. Im Preisgericht sind u. a. Peter Behrens, Martin Dülfer und Max Littmann. — Das *Sternsche* Konservatorium der Musik in *Berlin* (Direktor Professor Gustav Hollaender) sendet uns den Jahresbericht 1912/1913 über das 63. Schuljahr zu; ferner den 39. Jahresbericht die kgl. Akademie der Tonkunst in *München*; den Schul- und Konzertbericht 1912/13 der Steiermärkische Musikverein in *Graz*, der Musikverein in *Innsbruck* (gegründet 1818), sowie über das 35. Vereinsjahr der *Pettauer* Musikverein.

— *Befähigungsnachweis für Musikunterricht.* Eine Bestätigung des Reichsgesetzentwurfes kommt aus Krefeld. Dort wurde auf der Jahrestagung des Bundes deutscher Tanzlehrer mitgeteilt, daß das Reichsamt des Innern einen Gesetzentwurf vorbereitet, der für den Privatunterricht in Musik, Tanz und Deklamation einen Befähigungsnachweis verlangt.

— *Rhythmische Gymnastik* Um die Methode *Dalcroze* zu studieren, hat das preußische Kultusministerium Professor Thiel nach Hellerau, das englische den Professor Sommerwell entsendet.

— *Reform der Kirchenmusik.* Vom Kuratorium der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Oesterreich ist eine eigene kirchenmusikalische Kommission gebildet worden, die sich mit der Reform der österreichischen Kirchenmusik beschäftigen soll. Den Vorsitz in dieser Kommission hat der Fürsterzbischof Piffl übernommen.

— *Vom Münchner Konzertverein.* Nachdem die Stadt München die zur Erhaltung des Orchesters des Konzertvereins geforderten 70000 M. nicht übernommen hatte, hat der Oberbürgermeister Dr. *v. Borscht* selber, wie die „Münchner Neuesten Nachrichten" mitteilen, die Initiative zur Gründung eines Komitees ergriffen, das die Sanierung der Verhältnisse des Konzertvereins in die Wege leiten soll. Es haben sich auch bereits Persönlichkeiten gefunden, die dem neuen Unternehmen namhafte Stiftungen gewähren wollen. Es besteht die Aussicht, daß dem Unternehmen weitere Stiftungen zufallen, sobald die Beteiligung der Stadtgemeinde gesichert ist.

— *Ein neuer Operettenunfug.* In den Zeitungen ist zu lesen, daß die Leiter eines Pariser Variétés die originelle Ankündigung erlassen, daß sie im nächsten Winter eine Operette, die von zehn lebenden Komponisten verfaßt ist, aufführen werden. Das Werk nennt sich die „Operette der Zehn". Die zehn Komponisten, die sich an der Operette beteiligen, sind: Camille Saint-Saëns, Xavier Leroux, André Messager, Camille Erlanger, Reynaldo Hahn, Charles Lecoq, Hirschmann, Cuvillier, Rudolphe Berger, Willy Redstone. Jeder dieser Komponisten schreibt zwei Nummern, ohne daß er sich um die musikalische Ausarbeitung der andern Komponisten zu kümmern hat. Das Libretto wird von Paul Perrier geliefert. Die Operette wird, wie die Direktoren verkünden, ein richtiges musikalisches Rätsel werden, indem das Publikum in den Zwischenpausen die Komponisten der einzelnen musikalischen Einlagen zu erraten hat. Der Gewinner erhält einen Preis von 400 Mark. Es ist nur zu bedauern, daß sich Komponisten von Ruf und Namen in eine Sache einlassen, wie sie das Erraten der musikalischen „Einlagen" und die Preisverteilung von 400 Mark in bar darstellen.

— *Oesterreichischer Komponisten-Klub.* In Wien hat am 14. Juni 1913 die konstituierende Versammlung des Oesterreichischen Komponisten-Klubs stattgefunden. Zum Präsidenten wurde Ehrenchormeister *Eduard Kremser* gewählt. Vizepräsidenten sind k. und k. Hofballmusik-Direktor *C. M. Ziehrer* und Dr. *Philipp Silber* (Wien IX/4, Schubertgasse 26, an den Briefe und Anfragen zu richten sind). Dem Oesterreichischen Komponisten-Klub sind bereits über 120 Mitglieder, und zwar aus allen Teilen Oesterreichs, aus Deutschland, Belgien und der Schweiz, beigetreten. Die Aufgabe des Klubs besteht zunächst darin, jene Klubmitglieder, die abgesehen von ihrer kompositorischen auch reproduzierende musikalische Tätigkeit entfalten, und zwar Kapellmeister, Chormeister, Direktoren, Virtuosen, Sänger, Professoren etc. etc. zu veranlassen, die Werke ihrer Klub-Kollegen nach Möglichkeit zu fördern. Auch der Musikverlagsfrage wird der Klub näher treten und geordnete Verhältnisse zu schaffen trachten. In Angelegenheiten der Streich-, Blas- und Salonorchester, der Gesangvereine, Quartette und Schulen wird unter Heranziehung geeigneter Fachleute aus dem Plenum die Einsetzung von Sektionen unter Referenten in Erwägung gezogen, die die verschiedensten Zweige der musikalischen Produktion zu repräsentieren hätten. Den ausländischen Mitgliedern sind große Agenden zugedacht. Sie sollen die lokalen Erfahrungen bekannt geben und Vermittlungspersonen im Auslande sein, wofür denselben die gesamten Verbindungen und Hilfsmittel des In- und Auslandes zur Verfügung stehen. Durch diese Verbrüderung hofft der Klub bald eine erste Stellung im internationalen Musikleben zu erringen. *Joseph Teutscher.*

— *Preiserteilung.* Die *Académie des Beaux Arts*, die voriges Jahr keinen ersten Kompositionspreis zur Verteilung gebracht hatte, hat diesmal gleich zwei Kandidaten mit dieser Ehrung ausgezeichnet: Fräulein *Lili Boulanger* und Herrn *Claude Delvincour.* Die Prüfungsaufgabe bestand in der Vertonung der Kantate „Faust et Hélène", lyrische Episode aus dem 2. Teil von Goethes „Faust", der sich fünf Zöglinge des Konservatoriums unterzogen hatten. Lili Boulanger, eine Schülerin von Paul Vidal, ist am 21. August 1893 geboren, also erst 20 Jahre (!) alt. Sie ist die zweite Frau, der sich die Pforten der „Villa Medicis" öffnen werden (Frl. Heuvelmans, die Bildhauerin, war die erste). Delvincour (Schüler Widors) ist 25 Jahre alt, Baccalaureus der schönen Wissenschaften und Mathematik und Lizentiat der Rechtswissenschaften. *Laven.*

* * *

## Personalnachrichten.

— Musikdirektor *G. Baldamus* in St. Gallen hat den Titel eines Professors erhalten.

— *Robert Friedmann*, ein Schüler Franz Schrekers, ist an das Neue Deutsche Theater in Saarbrücken als Kapellmeister engagiert worden.

— *Eugen d'Albert* wird sich nächstens zum fünften Male verheiraten. Seine Erwählte ist die englische Cellistin Beatrice Harrison. (Das Bild der ausgezeichneten Cellistin brachte mit dem ihrer Schwester die „N. M.-Z." in Heft 15 des 32. Jahrg.) — Auch der Komponist *E. v. Dohnányi* wird sich wieder verheiraten und zwar mit der Gattin des Geigers Bronislaw Hubermann, der Wiener Schauspielerin Elsa Gelafrés.

— In *Berlin* ist der Komponist, Dirigent und Musikschriftsteller Prof. *Arno Kleffel* im Alter von 73 Jahren plötzlich gestorben. Kleffel, 1840 in Pößneck (Thüringen) geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung am Leipziger Konservatorium und als Privatschüler von Moritz Hauptmann, führte dann als Theaterkapellmeister ein abwechslungsreiches Wanderleben, das ihn nach Riga, Köln, Amsterdam, Magdeburg, Berlin (1886—92) und 1894—1904 wieder nach Köln brachte. 1904 übernahm er die Leitung der Kapellmeisterschaft des Sternschen Konservatoriums in Berlin, die er 1911, einem Ruf Hermann Kretzschmars folgend, mit der Opernschule der Kgl. Hochschule in Berlin vertauschte. Arno Kleffel war früher Mitarbeiter der „N. M.-Z." Seine mit den Jahren stark zunehmende, in seinem innersten Wesen auch wohl begründete Abneigung gegen die zeitgenössischen Komponisten von Bedeutung ließen die Beziehungen erkalten. Eine biographische Skizze mit Bild des vortrefflichen Künstlers haben wir in Nummer 23 des 24. Jahrgangs veröffentlicht.

— Hofopernsänger *Erl*, ein geborener Wiener, der nach seiner Berufung von der Mannheimer Hofbühne sieben Jahre am *Karlsruher* Hoftheater tätig gewesen ist, ist im Alter von 57 Jahren gestorben.

— In *Wien* ist der Violinist und Bratschist Prof. *Siegmund Bachrich* im Alter von 72 Jahren gestorben. Bachrich, der seit 1869 dem Wiener Hofopernorchester angehörte und Lehrer am Konservatorium daselbst war, ist außerhalb der Donaustadt namentlich als Mitglied des Hellmesberger- und später des Rosé-Quartetts bekannt geworden.

---

# Besprechungen und Anzeigen



## Klaviermusik.

**H. E. Richter:** *Salonkompositionen*, op. 111—120, à 60 Pf. bis 1 M. (m.). Verlag *Leuckart*. Sehr geschickt, flott und dankbar geschriebene Stücke, inhaltlich aber nicht hochstehend. Die Gedanken sind tändelnd und oberflächlich, ordinär jedoch nicht. Wer Geld für so etwas ausgeben kann, mag sie zum Vomblattspiel benützen.

**E. Mehlich,** op. 1 No. 1 und 2: Intermezzi, à 2.50 M. netto (m.—s.); op. 3: 10 romantische Walzer, 3 M. netto (m.); op. 4: No. 1 Menuett 1 M. (m.), dasselbe 4händig, ferner mit Violine oder Cello und für Streichorchester zu haben); op. 6: Phantasie, Variationen über ein eigenes Thema 3 M. netto. Verlag *Reibenstein, Berlin*. Der neu auf den Plan tretende Komponist hätte ein unermeßliches Verdienst und große Bedeutung für die Klavierliteratur, wenn Brahms nicht gelebt hätte. Glaubt man an Reinkarnation, so ist des Meisters Geist in die Körperhülle Mehlichs gefahren, um sein Wirken auf dieser Welt fortzusetzen. Der Titel, die Anlage und ganze Haltung der Stücke und Variationen, die Manier, der Klaviersatz mit seinen weiten Griffen, den Sexten und Oktaven, die rhythmischen und harmonischen Wendungen, der hohe Ernst und Gehalt der Kompositionen, die vollendete Form weisen auf das erwähnte Vorbild. In harmonischer Hinsicht sind natürlich auch einige Fortschritte zu verzeichnen. Relativ am wenigsten beeinflußt erscheint das Menuett. Sinn für reichen Klang, Phantasie und Vornehmheit der Erfindung offenbaren die Walzer und die Variationen, die sich zum Konzertvortrag eignen und instruktiven Wert besitzen. Wir müssen uns mit diesem Urteil einstweilen begnügen und die weitere Entwicklung des Tonsetzers abwarten, sehen ob er eigenen Gehalt und Stil erringen wird. Am Können, Wissen und Wollen fehlt's ihm gewiß nicht.

**E. Bossi:** *Colombine, qui flirte*, flatterie pour Piano, *Carisch & Jänichen, Leipzig*, 1.30 M. (m.). Zuerst fürchtet man eins jener beliebten Salonstücke mit Glöckchenklängen à la „Edelweiß“ vor sich zu haben, bald aber merkt man den Unterschied an der feinen Rhythmik, den originellen Motiven und der exquisiten Harmonik. Es ist ein ganz famoses, leicht geschürztes, „schmeichelndes“, hinflatterndes Stück, das jung und alt entzücken wird.

**E. Schütt,** op. 90: 2 *humoresques-miniatures*, F dur und A dur (m.), à 1.50 M.; op. 91: *Romance appassionnée* (m.—s.) 1.50 M. Verlag *Simrock*. Der Autor ist wohl den meisten Lesern als der elegante Wiener Komponist bekannt, der es den Franzosen an Chic und Pikanterie gleichtut. Jedes seiner Opera ruft den Enthusiasmus derer hervor, die in der Musik in erster Linie einen Ohrenschmaus suchen und Freude an Witz, Wohlklang und Raffinement haben. Von den beiden neu erschienenen Humoresken ist die erste als die eigenartigere und geistreichere zu bezeichnen; prickelnde und schmachtende Töne wie in der zweiten hat Schütt schon öfters angeschlagen. Die wirkungsvolle, gewaltig sich steigernde Romanze ist reichlich mit moderner harmonischer Würze getränkt, wodurch das Auge mit dem Lesen Mühe hat, rein technisch wäre sie nicht so schwer. Schütt folgt damit dem „Zug der Zeit“.

**Frontini:** *Petits tableaux* p. Piano; m., 2 Serien à 2 M. — *Album de morceaux favoris* Heft III und IV à 2.50 M. — *Compositions favorites*, VI. Serie, 10 Stücke einzeln à 1.50 M., sämtliche bei *Carisch & Jänichen, Leipzig*. Der in diesen Blättern schon öfters lobend erwähnte Komponist ist unerschöpflich an neuen Einfällen. Alle die hübschen Charakterstücke spielen sich bequem und flüssig vom Blatt. Es ist wirklich keine Niete unter den formglatten, plauderfrohen und bei aller Einfachheit der Begleitung immer künstlerischen Anstand und Gediegenheit des Satzes wahrenden Miniaturen. Als besonders originell und reizend heben wir hervor: „Chansonette“ und „Dudelsackpfeifer“ in der I. Serie, „Mädchenlächeln“ und „Idylle“ aus der II. Aus Heft III ist die „Gondola“ und der „Ultimo canto“ hervorzuheben, Heft IV enthält lauter Treffer: „Souvenir de Chopin“, Ronde, Marche grotesque, Berceuse und Désir d'amour. Die Nummern der VI. Serie zeichnen sich durch bunten Inhalt aus. „Le moulin“ ist ein flotter, an französische Vorbilder mahnender Walzer; die Melodia popolare siciliana ist sehr innig, Grand'mère qui danse ein graziöses Menuett à la Paderewsky, Prière klingt wie ein Liebeslied, Doux souvenir ist harmonisch nicht ohne Reiz, Danse fantastique ist eigenartig, erinnert jedoch im 2. Thema ein wenig an Chopin und Grieg; die Danza sacra orientale klingt fast wie ein Zigeunertanz aus Carmen; Addio ist ein süßer Gesang mit monotoner Begleitungsfigur, Chanson paysanne ist in südlich weiche Stimmung getaucht und liebenswürdig. *C. K.*

## Lieder.

**Hermann Graedener:** Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, Heft 1. Musikverlag W. Karczag & K. Wallner, Wien-Leipzig. Graedeners Werke gehören zu den gediegenen und vornehmen Kompositionen unserer Zeit. Wo Graedener an der Schwelle des Psalmistenalters steht, erstaunt und rührt es zugleich, in seinen letzten Werken eine Naivität des Gemüts wahrzunehmen, die nur wenig Auserwählten von einer guten Fee als Geschenk auf den Lebensweg mitgegeben wurde. Speziell in diesen Liedern bewundern wir die große melodische Linie, die sich niemals in Kleinarbeit verliert, sondern stets das Ganze im Auge behält. Von den fünf Liedern möchten wir keines auf Kosten des anderen hervorheben. Alle enthalten sie wahre Musik, Musik des Herzens, nicht zuletzt in dieser Hinsicht „Steig auf, du goldene Sonne“, in dem stimmbegabte Sänger und Sängerinnen auch eine effektvolle Nummer für ihre Programme finden werden. *Louis Rée.*

**Klavierlieder von A. Schultz-Stegmann.** Op. 123: 1. Abendgang, 2. Fatal, 3. Spielmannslied, 4. Sommernacht, 5. Wiegenlied. Verlag Johann André in Offenbach a. M. Op. 92: Heidenacht (Allmers). Op. 93: Frühlingsnacht (Eichendorff). Op. 94: Der Traum (Blüthgen). Verlag von Paul Deter in Quedlinburg a. H. Die Lieder von A. Schultz-Stegmann wollen kein musikalisches Neuland bedeuten, sondern sind vielmehr in jenem gefällig-volkstümlichen Tone gehalten, wie ihn besonders Lassen, Bohm, Pressel, Hildach pflegten. Sie zeichnen sich sämtlich durch übersichtliche Gliederung der Form, durch einfache Modulationsordnung, durch ebenso leichten wie klangvollen Klaviersatz und endlich auch durch ansprechende Melodik aus. Hinsichtlich des Ausdrucks führen die Lieder nicht in die höchsten musikalischen Sphären. Der Komponist hat es vorgezogen, den Sinn des Textes ohne Umschweife mit einfachen Mitteln in durchaus natürlich-gefälliger Weise wiederzugeben. Hier und da fehlt nicht ein gewisses Quentlein von Sentiment, wie es nun einmal im Blut der Deutschen liegt. *P. Kl.*

*

**Alois Gusinde:** Uebungsschule für musikalische Gehörbildung. Verlag von Breitkopf & Härtel. Preis geh. M. 4.—. Dieses pädagogische Werk gehört zu der bekannten Sammlung „Handbücher der Musiklehre“, die in hervorragender Weise zur gründlichen Vorbereitung auf den Musiklehrerberuf geeignet sind. Das Buch enthält eine — zur Gehörbildung unerläßlich — große Anzahl von Uebungen in fortschreitendem Schwierigkeitsgrade, darunter eine Menge anregender klassischer Beispiele. Der systematische Aufbau und besonders die Mannigfaltigkeit der Uebungsarten verrät ein starkes pädagogisches Talent, das auch in den Vorbemerkungen und Anweisungen zu den Uebungen zum Ausdruck kommt, aus denen hervorgehoben sei, daß ein Teilziel nach dem andern erstrebt werden muß, daß also z. B. die verschiedenen Tonarten nicht neben- sondern nacheinander zu betreiben sind. Hiezu gehört auch die Forderung, das Auffassungsvermögen durch Vorübungen wie rhythmisches Klopfen etc. zu kräftigen. Das Studium dieses Werkes ist nicht nur zur Vorbereitung auf den Musiklehrerberuf überaus wertvoll, sondern für alle, die ein gutes Gehör oder Tongedächtnis brauchen. Bei dieser Gelegenheit möchte ich vor den Bestrebungen vieler allzueifrigen Pädagogen warnen, die die Ausbildung des Gehörs in allen Schulen obligatorisch machen wollen in offenbarer Ueberschätzung des Nutzens und Unterschätzung des Energieverbrauchs, den die Ausbildung des Gehörs bei ungenügender Begabung erfordert. Bestenfalls könnte dabei eine frühzeitige Einteilung in begabte und unbegabte Musikhörer herauskommen. Bei letzteren wäre die zwangsweise Gehörsausbildung zudem ganz vergeblich. *Otto Gasteyger.*

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 21 bringt Kompositionen zweier schwäbischer Tonsetzer, die unseren Lesern gute Bekannte sind. *Christian Knayer* in Stuttgart sowohl wie *Eugen Haile* (der in New York lebt) zeigen, daß es unter den jüngeren Schwaben doch auch Komponisten gibt. Haile hat wieder eines seiner reizenden, innig empfundenen Lieder mit den Blumen am Bächlein (Text von *Theobald Kerner*) beigesteuert, Knayer ein feines Salonstückchen mit einschmeichelnder Melodie. Die Mittel beider sind einfach, und doch ist die Wirkung nicht gewöhnlich.

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 19. Juli, Ausgabe dieses Heftes am 31. Juli, des nächsten Heftes am 21. August.**




XXXIV. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1913
Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark. | Heft 22

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.

**Inhalt:** 

# Die Klaviersonaten von Joh. Brahms.

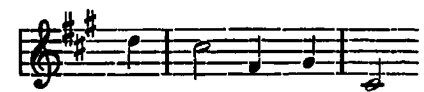
### Technisch-ästhetische Analysen.

**Von Professor Dr. WILIBALD NAGEL.**

(Fortsetzung.)

## II. Sonate in fis moll, Opus 2.

DIE fis moll-Sonate, entstanden im November 1852, enthüllt ganz andere Regionen als das ihr in der Opuszahl voraufgehende Werk. Es ist eine fantastisch schweifende Gedanken mit genialisch kräftigen und lyrisch weichen Zügen einende Schöpfung, in der weniger von Beethovenschem Geiste als in op. 1 zu verspüren ist. Nicht abzuweisen ist aber ein starker Einschlag Mendelssohnscher Ausdrucksweise, und auch Schumanns Art klingt einmal vernehmlich durch. Kalbeck meint, daß die Komposition Liszt noch mehr als die C dur-Sonate und das es moll-Scherzo, in dem ganze drei Töne an Chopin (b moll-Scherzo) und fünf an Marschner (Hans Heiling, Ouvertüre) erinnern, gefallen haben müsse: „entsprach doch dieses kraftgenialische, aus einem einzigen im Finale blank hervortretenden Grundmotiv



entwickelte, durch alle vier Sätze zu thematischer Einheit verschmolzene Stück in mehr als einer Hinsicht den Bestrebungen der neudeutschen Schule, die sich auf die Reduktion der über ein einziges Thema geschriebenen, einsätzigen Sonate etwas zugute tat. Liszts h moll-Sonate, ... die ein Jahr später mit der Dedikation an Robert Schumann zu dessen äußerster Bestürzung vom Stapel lief, war gerade vollendet worden" ... Wir werden die Berechtigung dieser Sätze zu prüfen haben.

Das Werk erschien 1853 bei Breitkopf & Härtel unter dem Titel „Sonate Fis moll für das Pianoforte componirt und Frau Clara Schumann verehrend zugeeignet. Opus 2." Auf dem Manuskripte hatte der Autor sich als „Kreisler jun." bezeichnet. Robert Schumann schrieb aus Endenich an ihn: „Ihre zweite Sonate, Lieber, hat mich Ihnen wieder viel näher gebracht ... ich lebe in Ihrer Musik ... Gleich der Anfang, das *pp*, der ganze Satz — so gab es noch nie einen. Andante und diese Variationen und dieses Scherzo darauf, ganz anders als in den andern, und das Finale, das Sostenuto, die Musik zum Anfange des zweiten Theiles, das Animato und der Schluß — ohne weiteres einen Lorbeerkranz dem anderswoher kommenden Johannes" .... Es ist bedeutsam, die Form dieses Briefes zu betrachten: die Sätze überschlagen sich, ungeschickt, wie wenn Einer in Hast spricht, der Ausdruck ist nicht gewählt, nicht gefeilt oder gedrechselt — man sieht, der Erguß Schumanns kommt aus freudig erregtem Herzen heraus: er hatte die Doppelnatur, die aus der Sonate zu uns spricht, erkannt und freute sich ihrer von Herzen, während er die C dur-Sonate, vor deren Scherzo er einen nicht geringen Schrecken empfand, geringer einschätzen mußte.

Das Werk ist noch heute nicht eben weit verbreitet. Man wird das begreifen können, weil es technisch nicht leicht zu meistern ist, und weil sich Form und Inhalt an gar mancher Stelle nicht rasch erschließen. Eingehendes Studium der Sonate aber verlohnt sich doch reichlich. Wird auch manches in ihr als einer gewissen Problematik nicht entbehrend für viele ein Stein des Anstoßes bleiben, so wächst die Sonate doch mit jedem Satze mehr in allgemein erfaßbare Regionen hinein und ist zudem ein vortreffliches Klavierstück. Freilich trägt sie an mehr Stellen als ihre Vorgängerin Kennzeichen jugendlicher Arbeit.

1. Satz. *Allegro non troppo ma energico.* — Der erste Satz setzt mit dem wuchtigen Hauptmotive ein:




Neben den tonischen fis-Klang tritt im 2. Takte die A dur-Harmonie mit dem gleichen Motive. Dann beginnt über einem hallenden Tremolo des Basses ein viertaktiger Abschnitt mit freiem, schweifendem Spiele der Oberstimme durch die Nonenharmonie:




mündet in einen abwärts donnernden chromatischen Gang; das Hauptmotiv auf *fis* kehrt wieder, ändert sich, verkürzt, rhythmisch ab:



und geht in einen (pesante) abwärts geführten Terzengang über, eine rhythmische Rückung erscheint im vorletzten Takte (Seite 2), und über der Dominantharmonie der Tonart kommt diese Einleitung zu Ende, die zunächst als nicht mehr denn eine solche, sicherlich nicht als ein Sonatenanfang erscheint: zwei ganz heterogene, thematisch nicht gleich wägende Elemente bestimmen ihren Ausdruck, der kräftige Wille, der Entschluß zur Tat im Beginne, das Fliegen ins Blaue hinein in den Takten 3 ff., deren Fassung überdies kaum sonderlich originell zu nennen ist und in jeder „Fantasie" stehen könnte.

Ebensowenig wie hier ist im folgenden Abschnitte von einer geschlossenen Satzbildung die Rede. Ein neues, glücklich erfundenes Motiv tritt im Basse in dieser dunkeln Fassung auf:




von den Oberstimmen sofort aufgegriffen und in die Höhe getragen. Ein geheimnisvolles Spiel, nicht mehr. Mit dem 8. Takte tritt zu dem Abschlusse des Motives das erste Hauptmotiv, und nun wechseln sich diese beiden ab, bis sich arpeggierte Gänge loslösen, die jenes, das immer tiefer steigt, wie mit leisem Rauschen begleiten. Das nimmt immer mehr ab, der Abschnitt kommt auf der Dominante *gis* der cis moll-Tonart zu Ruhe. Hier haben wir abermals keine rechte, syntaktisch befriedigende Gliederung, das ganze, so eindrucksvoll es sich geben mag, mutet wie eine zweite Einleitung an, die insofern (abgesehen von der zugrunde liegenden Stimmung) unorganisch ist, da sie t h e m a t i s c h fallen gelassen wird.

Seite 4 beginnt ein neuer Gedanke, in cis moll. Verfolgen wir den Aufbau durch die nächsten Takte, so finden wir zunächst Abschnitte von je 3 Takten:




in diesen treibt die Oberstimme nacheinander auf *cis*, auf *dis*, auf *gis* und auf *h* hinauf:



was sich in den Takten 3, 6 und 9 zeigt, korrespondiert gleichfalls. Die Steigerung, die sich da vollzieht, ist rein äußerlicher Art und vorwiegend dynamisch. Und das Ganze ist, formal unabgeschlossen, nur wieder als Einleitung zu dem mit Takt 12 einsetzenden Gedanken:




aufzufassen. Man sieht schon hier, daß die Form des ersten Satzes eine überaus freie ist, und daß mehr A n l ä u f e als wirkliches thematisches Werden in ihm stecken.

Nennen wir den in E dur (Takt 12) beginnenden Gedanken in üblicher Weise das z w e i t e T h e m a:

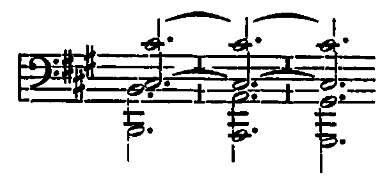



Es ist tonal nicht abgeschlossen und hat in seiner ziemlich einfachen Harmonisierung, den weiblichen Schlüssen der Motive, in der Begleitung eine ausgesprochen Mendelssohnsche Art. Bezeichne man diese immerhin mit schön, einen großen Eigenwert besitzt der Abschnitt sicherlich nicht; sein führendes Motiv ist wohl eindringlich, aber kurzatmig, es wird nichts Rechtes aus ihm, denn anfänglich rückt es nicht von der Stelle, und im 2. Halbsatze, der bei „*più agitato*" im vorletzten Takte auf Seite 4 beginnt, treten zwar reichere Harmonien auf, aber die Weiterführung des Gedankens geht in nicht eben geistreicher, sequenzenhafter Fortführung, allerdings auch mit rhythmischer Schärfung des Ausdruckes vor sich. Der Abschnitt zerfällt in die Takte 12—18 des Vorder-, in die Takte 19—30 des Nachsatzes, der seinerseits (die unaufhaltsam pochenden Rhythmen im Voraufgegangenen: ♩ 3 ♪ ♩ 3 ♪ ♩ 3 ♪ haben das vorbereitet) in die Triolengänge bei „*a tempo*" überleitet, mit denen der Schlußsatz beginnt:

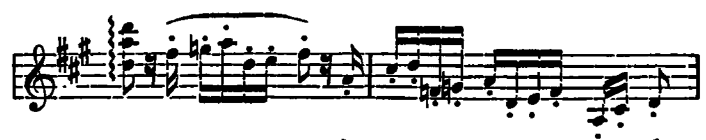



Wir kennen diese Triolen, die stets höher steigenden Spitzen der kurzen nachfolgenden Unisono-Linien aus dem Vorhergegangenen. Der Schlußsatz verläßt nun die Dominanttonart nicht mehr, er ist kurz und gedrungen in seiner Fassung, bestimmt in seinem Ausdrucke.

Mit den überleitenden Takten (Seite 6):



setzt die D u r c h f ü h r u n g ein, ein Satz, dem man gleichfalls keinen großen Eigenwert nachrühmen kann. Ueber motivisches Geplänkel kommt der Anfang nicht hinaus, der sich aus dem Hauptmotive bildet und sich in parallel gestaltete Abschnitte von je 2 Takten teilt:



Er mündet auf der Dominante von A dur aus, in welcher Tonart nun das zweite Thema auftritt, von dem Triolenmotive der ersten Einleitung zu dem Abschnitte harmonisch getragen:



Er beherrscht, nur einige Male von akkordischen Nebenbildungen v o r ü b e r g e h e n d verdrängt, die nächsten 16 Takte, dann setzt, durch einen doppelten Oktavsprung eingeführt, das Hauptmotiv viermal wieder ein, aufs neue erscheint das Seitenthema in zweimal zwei Takten und aus ihm erwachsen bei:




rhythmische Rückungen bei weit gespannten Bögen der Begleitung; dies geht in auf- und abwogende Arpeggien über. *„Furioso"* stellt sich dann das Hauptmotiv wieder ein, auf *his* ruhend. Warum *„furioso"*? Da von einer logischen, streng geschlossenen Gedanken-E n t w i c k e l u n g in dem vorhergehenden Teile der Sonate nicht die Rede sein kann (denn das heterogene t r i t t s i c h n u r g e g e n ü b e r, löst sich unvermittelt ab, d u r c h d r i n g t s i c h n i c h t, ringt n i c h t miteinander), da man in ihm demnach keine Spur einer sozusagen ein Problem ausfechtenden musikalischen Dialektik findet, wie sie für den Durchführungssatz als den Höhepunkt des ersten Sonatensatzes bezeichnend ist, so ist die Bezeichnung *„furioso"* als eine rein äußerliche, man möchte beinahe sagen, nur als Laune aufzufassen. Die nachfolgenden Takte, in denen das flatterige Sechzehntel-Motiv aus den Takten 3 ff. des Beginnes wieder erscheint, sind in ihrem Anfange nur der Bequemlichkeit wegen in dieser Form geschrieben. Es ist nach Zusammenhang und Fortgang ganz klar, daß an Stelle von:



dies stehen müßte:




Ein chromatisch abwärts rollender Gang leitet in den Beginn zurück, den Brahms jetzt durch Nachahmungen des Hauptmotives reicher und durch Stimmverstärkung voller gestaltet.

Die formalen Verschiebungen lassen sich leicht erkennen: Seite 7 drittletzter Takt bei:




war die Gelegenheit zur Wiederkehr in den Hauptsatz (Reprise) gegeben; statt dessen erschien mit dem Trugschlusse im vorletzten Takte:




das Hauptmotiv in der gleichen akkordischen Lage, also ohne den tonalen Sinn seiner ersten Fassung. Die flatterige Nebenfigur des folgenden nun nach Beginn der Reprise abermals zu wiederholen, hätte, da sie keinen t h e m a t i s c h e n Wert hat, ganz und gar keinen Sinn gehabt. Sie wird darum aus der Reprise entfernt und diese selbst in ihrem Beginne durch die kräftigere Betonung des führenden Motives sozusagen positiver gestaltet. Das zweite Thema schließt sich in tonaler Modifikation durch die nächsten 32 Takte an, die sich dem ersten Auftreten durchaus entsprechend aufbauen, dann wiederholen sich die letzten drei Takte, eine Ueberleitung zu dem den Satz beschließenden *„Più mosso"* bildend. Dies setzt sich aus quantitativ stark kontrastierenden Triolengruppen zusammen — der Baß bringt eine leichte Erinnerung an das erste Triolenmotiv Seite 3 — und leitet in den transponierten Schluß des ersten Teiles über. Wenn Brahms das Ende in dieser Weise gestaltet:



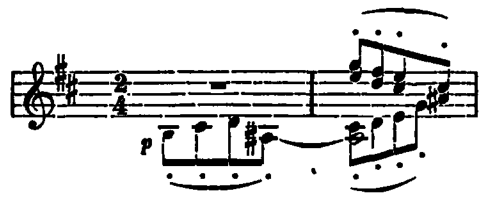

so ist das psychologisch durchaus gerechtfertigt. Wohl bringt das *„Più mosso"* starke Kraftentladungen, energische Willensäußerungen, aber wir haben gesehen, daß das Ganze sich mehr als eine Kette von Anläufen darstellte, sich nicht als konsequentes Durcharbeiten des lebenbejahenden Momentes darstellte: da ist dann dieser, sich wie in sonderbarer Frage gehende, dunkle Klangreflex der beiden Schlußtakte gar wohl zu erklären. Wir wollen diese Sätze für den Abschluß des ganzen Werkes in Erinnerung behalten, da wir dort eine Bemerkung in der umgekehrten Richtung zu machen haben.

2. Satz. *Andante con espressione.* — Alb. Dietrich erzählt, daß Brahms die Grundstimmung des Satzes dem Gedichte des Grafen Toggenburg verdankte:

> Mir ist leide,
> Daß der Winter beide,
> Wald und auch die Heide
> Hat gemachet kahl.

Aber damit ist doch nur das bezeichnet, was in dem von tiefer Melancholie durchzogenen Thema und der ersten Variation an Stimmungsgehalt lebt, denn schon in der zweiten Variation klingt es wie liebendes Sehnen, das die Brust höher schlagen macht, und in der zweiten, abschließenden Variation steigert sich der Ausdruck immer mehr zu wohlig-kräftigem Behagen.

Der Satz gehört zum Schönsten, was der junge Brahms geschrieben hat, ob er gleich einige Kennzeichen noch nicht ganz gereifter Variierungskunst trägt und gewisser äußerlicher Züge nicht entbehrt. Zum Thema tritt im 2. Takte eine aus ihm selbst gewonnene Gegenmelodie in Terzen:



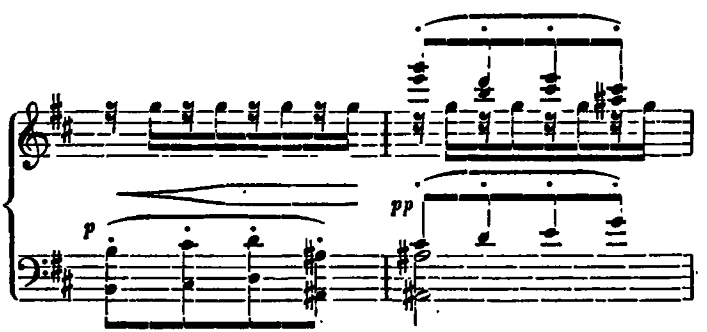
mit den Takten 3 und 4, die sich ebenso aufbauen, ist der Vordersatz abgeschlossen; wie leichte Seufzer klingt es in den Takten 5 und 6 in den klagenden Sang hinein, Takt 8 schließt sich der Nachsatz tonal. Das Thema, das die Dominantharmonie (es ist wie ein Ausblick in duftige Ferne!) erst an seinem Schlusse erreicht (Takt 18), setzt sich in seiner zweiten Hälfte zunächst in g moll fort, die

erste Form beibehaltend; mit Takt 13 beginnt dann ein zweitaktiges, nicht eben bedeutendes melodisches Motiv, das weiterhin eine größere Verwendung findet:



Hier ist nichts von äußeren Zügen zu bemerken, wie sie das Andante der ersten Sonate ins Leben gerufen zu haben scheinen, alles ist aus innerem Schauen und Empfinden geboren. Wenn man will, kann man aber in den nachschlagenden Sechzehnteln der rechten Hand, die die liegende Stimme bilden, eine unbewußte Erinnerung an die frühere Arbeit erblicken.

Die Harmonisation bleibt in der e r s t e n mit:




beginnenden V a r i a t i o n , bis auf eine Kleinigkeit, wo sich im letzten Takte von System 4 die Unterstimme aus leicht erklärlichem Grunde in



abändert, und bis auf die abschließenden Takte in den Oberstimmen die gleiche. Der Grund der zuletzt angemerkten Abänderung ist wohl der, daß die Steigerung im letzten Takte, wo die melodische Linie außerdem um eine Terz höher als im korrespondierenden Takte steigt, als eine solche, die ein neues Moment ankündigt, nicht aber wie dort als bloßes, in die Anfangsstimmung zurückleitendes Ausdrucksmittel empfunden werden soll. Nebenbei bemerke man die Abänderung der Schreibweise in dem vorletzten Takte, wo *ais* für das ursprünglich stehende *b* eintritt.

Die z w e i t e V a r i a t i o n setzt mit



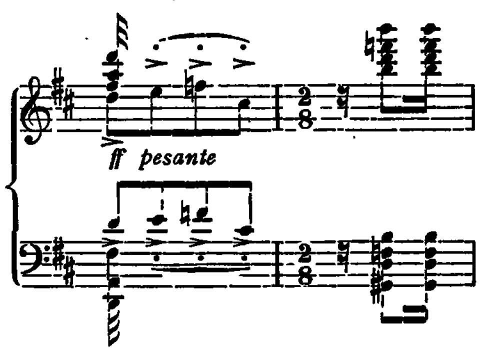
ein. Wie sich das Thema hier entwickelt, erkennt man leicht. Der ursprünglichen Unterstimme, die sich in das sehnsuchtsschwere Motiv:



umwandelt, gesellt sich ein neues harmonisches Fundament, das seinerseits ihre Form und Bewegung erhält; die Gegenstimme in Terzen findet sich in den Takten 2 und 4 im mittleren Systeme. Man beachte die wunderbare Ausdruckskraft der Dissonanzen auf der Mitte der Takte 1 und 3. Die Erinnerung an das Thema bleibt noch weiter gewahrt, wie ohne weiteres zu erkennen, nur daß der abschließende Akkord sich in eine *ppp*-Linie auflöst, die langsam anschwellend zur Tiefe führt. Hier setzt der zweite Teil der Variation in einer zum Beginne korrespondierenden Form ein; jetzt aber gewinnen die Takte 13 und 14 des Themas erhöhte Bedeutung. Brahms bringt das Motiv zuerst in Takt 14/15 der Variation in Terzgängen, sodann in Takt 16/17 so, daß die zweite Hälfte des Motives zur ersten kontrapunktiert:



Daß hier der Auftakt gefallen ist, bemerkt man sofort. Mit dem gekürzten Motive, den 4 Sechzehnteln, führt Brahms jetzt den Satz weiter; in prächtiger Steigerung geht es nach der akkordischen „*Grandioso*“-Stelle. Ein rhythmisches Aufatmen, ein Aufjauchzen der Kraft, der so viel Seligkeit entströmte! Man fühlt hier: andere Mächte werden jetzt wach. Die nächtlich dunkeln Gedanken sind verflogen, das Lied von der Vergänglichkeit alles Seins mußte in Nichts zerstieben vor der Sehnsucht nach Licht und Tag. So findet der Geist die Kraft zu neuer Tat. Das Eingangsmotiv setzt in neuer Beleuchtung:




*ff* in pochenden Unisonschlägen ein, ein Takt rhythmischer Rückung mit Halbierung der Taktart folgt, das wiederholt sich, „*molto pesante*“ dröhnt, in einer in Triolen (man beachte alle diese Momente rhythmischer Unruhe) aufgelösten Linie, das Motiv zur Tiefe, 2 Largo-Takte bringen in allmählich verhallenden, schweren Schlägen den Satzteil zum Abschlusse auf der Dominante.

Hier beginnt die d r i t t e V a r i a t i o n:




Man sieht: Takt um Takt birgt einen dynamischen Gegensatz, der bis zu einem gewissen Grade auch ein psychischer ist, insofern als die Takte 1, 3 usw. einen immerhin trüberen Zug aufweisen, der den *ff*-Takten, die wie in heller Freude und Kraftgefühl aufjauchzen, durchaus abgeht. Wie sich die Gegensätze in den Takten 5 und 6 usw. gedrängt wiederholen, vergesse man nicht zu bemerken: hier liegt das Moment angedeutet, das den stürmischen Abschluß des Satzes gegen seinen Schluß hin bedingt.

Was die formale Seite der Variation anbelangt, so ergibt eine auch nur oberflächliche Prüfung, daß Brahms — die Variation steht in H dur — zur Unterstimme in

Takt 1, ganz wie im Andante von op. 1 in der letzten Variation, eine Gegenmelodie genommen hat, die die einfache Linienführung *dis-cis-h-g* in Triolen und Sechzehntelbewegung auflöst. Sie korrespondiert mit der Abänderung der ursprünglichen Fassung der Gegenmelodie des Themas in Takt 2. Will man in diesen Bildungen:



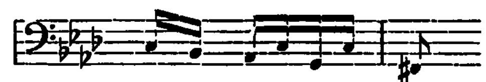

durchaus motivische Abhängigkeit von den Gängen des 1. Satzes sehen:




so kann das kaum verhindert werden, obzwar eine bewußte Abhängigkeit nicht eben wahrscheinlich ist. Vielmehr handelt es sich wohl nur um eine ungewollte „Aehnlichkeit" der Bildungen, wie sie einem jugendlichen Autor nicht eben selten begegnet und auch bei einem älteren vorkommen kann. Jagt man nach Reminiszenzen, so könnte man auch den Takt aus dem Schlusse der Durchführung von Satz 1:



mit einem Takte aus op. 5 in Beziehungen bringen, der dort die Durchführung einleitet:



was sicherlich Unfug wäre. Wie die Erinnerung an die Harmonisation des Themas auch in der dritten Variation zuweilen noch festgehalten wird, erkennt man unschwer.

Dasselbe gegensätzliche Treiben setzt sich in der Fortführung der Variation zunächst fort. Es läßt auch das Baßmotiv des Themas (Es dur) nicht zu voller Ausdehnung gedeihen. Hier (Seite 14, zweites System, Takt 1 und 3) bewirken die ungleichen Rhythmen (die Triolen klingen wie unruhig lockend hinein) eine gewisse Trübung der Energie des Ausdruckes, die mit der erweiterten Triolenbewegung das Scherzo inhaltlich vorbereiten hilft. Der Satz schwillt immer mächtiger an, um in unerwartet einsetzendem „*dim.*" in einem einfachen Gange zur Tiefe zu streben, wo er auf der überleitenden Dominante zu dem bereits im Thema vorhandenen Halbschlusse kommt.

Kein Lächeln unter Tränen hat das Gebilde erzeugt. Sein Weg ging aus der Nacht zum Lichte, aber das Gefühl eines Zwiespaltes in der Natur, im Bewußtsein ist geblieben. Das bedingt den Fortgang des Werkes.

Brahms hat einige Zeit später, im Juni 1856, einmal an Joachim über die Kunst zu variieren geschrieben: „Ich mache manchmal Betrachtungen über die Variationenform und finde, sie müßte strenger, reiner gehalten werden.

Die Alten behielten durchweg den Baß des Themas, ihr eigentliches Thema, streng bei.

Bei Beethoven ist die Melodie, Harmonie und der Rhythmus so schön variiert.

Ich muß aber manchmal finden, daß Neuere (wir beide!) mehr (ich weiß nicht rechte Ausdrücke) über das Thema wühlen. Wir behalten die Melodie ängstlich bei, aber behandeln sie nicht frei, schaffen eigentlich nicht N e u e s d a r a u s, sondern beladen sie nur. Aber die Melodie ist deshalb gar nicht zu erkennen." Wer Brahms' Briefe kennt, weiß, wie er gar manchmal im Zweifel über seine Werke war; er fragt gelegentlich Joachim fast ängstlich über ihren Wert aus. Der erwähnten Stelle fügt er bei: „Ich verstehe es nicht einmal, wie ich's hier geschrieben habe." Er hat schwerlich damals an die Variationen der opp. I und II gedacht, im Sinne trug er wohl neben seinem op. 9, den Schumann-Variationen, das freilich erst 1861 erschienene 21. Werk, die beiden Variationenhefte, an denen er seit 1853 gelegentlich arbeitete. Die Variationen als Teilstück einer Sonate müssen selbstredend anderen Bedingungen gehorchen — vergl. Beethoven op. 57! —, wie die um ihrer selbst willen geschaffene Form als ein Ganzes betrachtet. Sehen wir unsere Variationen im Zusammenhange des gesamten Werkes an, so ist zu sagen, daß sie ihre Aufgabe vollauf erfüllen: in folgerichtiger Entwickelung leitet eine Stimmung in die andere über, ohne daß der Dualismus des Empfindens, den das ganze Werk widerspiegelt, aufgehoben würde. Satztechnische Probleme zu lösen, aus dem Thema herauszuholen, was möglich war, lag keine Veranlassung vor. (Fortsetzung folgt.)

# Führer durch die Violoncell-Literatur.

Von Dr. HERMANN CRAMER (Berlin).

(Fortsetzung.)

## III. Kleinere Stücke (auch Variationen, Fantasien, Suiten und dergl.).[1]

Die Zeit vor Haydn liebte die Form der Sonate, der Suite in ihren älteren Formen, daneben auch die Variation. Diese, die Variation, wurde zur Zeit Haydns, Mozarts und Beethovens neben der ins Große gesteigerten Sonatenform mit die beliebteste Art von Musikstücken, während die kleine Form des Einzelstücks, für unser Instrument wenigstens, wenig gepflegt wurde; sie begann erst hauptsächlich mit Mendelssohns Liedern ohne Worte, auch Schuberts Impromptus und Moments musicaux ihre heute eigentlich für alle Instrumente stark hervortretende Bedeutung zu erlangen. Auf dem Gebiete der Violoncellomusik gibt es aus der Zeit der drei großen Wiener Meister an hierher gehörigen Werken nur von Beethoven Variationen[2]. Mozart hat scheinbar überhaupt nichts und Haydn nichts im kleineren Rahmen für das Violoncello geschrieben. Je mehr wir uns den neueren Meistern nähern, desto mehr treten einzelne Stücke, als Charakterstücke, Impromptus, Serenaden, Notturnos, Romanzen, Fantasien u. dergl. bezeichnet, in den Vordergrund; häufig sind auch eine Anzahl solcher zu modernen Suiten zusammengefaßt. Andererseits verflacht die zur Zeit der großen Wiener besonders für das Klavier hochbedeutend gewordene Variationenkomposition bald wieder unter den Nachfolgern der Wiener Schule für eine längere Zeit zu rein virtuosischem Tonspiel, woran auch die Violoncellomusik ihren leider nicht unbedeutenden Anteil hat. Mit Recht hat man von der berüchtigten „Variationenschmiede" jener Zeiten gesprochen; und Mendelssohn hatte noch nötig, seine musikalisch ernsthaft gemeinten, hochwertigen Klaviervariationen zum Unterschiede von anderen als „seriöse" zu bezeichnen. Wir werden nun auch einige Sachen der bezeichneten Art, die der Erwähnung wert sind, zu besprechen haben, das meiste aber ohne weiteres übergehen dürfen, indem wir dabei nicht zu fürchten haben, jemand unrecht zu tun.

Im übrigen ist noch zu erwähnen, daß wir bei den aus den Violoncellospielern selber hervorgegangenen Komponisten natürlich besonders violoncellomäßig dankbar gesetzte Musik treffen. Daß dabei das Streichinstrument meistens, bei fast allen älteren Werken sogar immer die führende Stimme hat, ist ohne weiteres begreiflich und nur vom Standpunkte mancher allzu spiel- und herrschfreudiger

[1] Der Einfachheit halber mache ich im folgenden keinen Unterschied zwischen Sätzen mit Klavier- und solchen, die eigentlich mit Orchesterbegleitung geschrieben sind.

[2] Vielleicht fördert die Gesamtausgabe der Haydnschen Werke noch etwas zutage.

Klavierspieler aus nicht zu billigen. Im übrigen hat sich nach und nach die zu Rombergs Zeit allerdings beinahe bedientenhaft unbedeutend gewordene Klavierbegleitung zu einem viel bedeutenderen Teile des Gesamtwerkes, ja oft zu einem schweren Panzer für die Hauptstimme entwickelt, ein Vorgang, der entsprechend sich bekanntlich auch auf dem Gebiete des Liedes, der Oper, des Instrumentalkonzertes, kurz überhaupt auf allen anderen Feldern der Musik abgespielt hat.

*d'Ambrosio, A.*, op. 32: Legende (m.). Rieter-Biedermann, 2 M.

Breit ausgesponnenes, stimmungbewegtes Stück mit schöner Klavierstimme. Ansprechend und dankbar zum Vortrag.

*Arensky, A.*, op. 12: 2 Stücke: Petite ballade und Danse capricieuse (l. u. s.). Jurgenson, 50 Kop.

Zwei sehr hübsche Stücke von bezeichnendem Stimmunggehalt. Das zweite ist augenscheinlich durch Davidoffs „Springbrunnen" angeregt.

— op. 56: 4 Stücke: Orientale, Romance, Chant triste, Humoresque (m., m., l., s.). Jurgenson, 2 R. 40 Kop.

Sehr dankbare Sätze. Schön erfunden, eigenartig harmonisiert und fein in der Stimmung. Der Chant triste ist von Chopins Präludien beeinflußt. Für die Humoresque ist sehr große Kraft und Ausdauer des rechten Handgelenks nötig.

*Avramidès, J. B.*, op. 4: Albumblatt (l.). Rószavölgyi, 2.40 M.

Ganz einfache, schlichte Melodie.

*Bargiel, W.*, op. 38: Adagio mit Orchester (m.). Breitkopf & Härtel, 2 M.

Ein Stück von weihevoller Schönheit, das zu den edelsten, vornehmsten seiner Art gehört.

*le Beau, L. A.*, op. 24: 4 Stücke: Romanze, Gavotte, Wiegenlied, Mazurka (m.—s.). Rieter-Biedermann, 3.50 M.

Besondere, wenn auch nicht gerade leicht ansprechende Stücke von herbem Charakter.

*Becker, A.*, op. 96: Fantasiestück (l.). Breitkopf & Härtel, 2.60 M.

Ruhig-schönes Vortragsstück im Adagiozeitmaß. Manchem seiner schönen Violinadagios an die Seite zu stellen.

*Becker, H.*, op. 2: Andante religioso (l.). Schott, 1.50 M.

Bei großer Einfachheit stimmungsvoll.

— op. 3: 3 Stücke: Berceuse, Erinnerung, Menuett (m.). Schott, 4.50 M.

Edel gehaltene, hübsch erfundene Stücke, von denen das Menuett besonders dankbar für den Vortrag ist.

— op. 4: Liebewerbung, Adagio mit Orchester (m.). Schott, 1.25 M.

Sehr zart und innig gehalten, zum Vortrage sehr geeignet.

— op. 5: Tema con variazioni (ss.) mit Orchester. Schott, 5 M.

Geistvoll gesetzte Veränderungen über ein eigenes Thema. Nur vortrefflichen Spielern zugänglich.

— op. 6: Largo nel stilo antico (l.). Schott, 1.25 M.

Edel, schön gesanglich.

— op. 7: Liebeleben, Suite (m.—s.). Brockhaus, 3.75 M.

Als „erste Begegnung, Zweifel, Träumen, Tändelei, Frage und Antwort" bezeichnete hübsche Stücke, von nicht eben großem Gewicht in musikalischer Beziehung, aber wohlklingend und geschickt gesetzt.

*Beethoven, L. van*, op. 66: 12 Variationen, Mozartsches Thema (s.); 7 Variationen, Mozartsches Thema (s.); 12 Variationen, Händelsches Thema (m.); zusammen herausgegeben von Leibrock: Litolff, 1.20 M.; von J. van Lier: Universaledition, 1.20 M; Breitkopf & Härtel, 1.20 M; herausgegeben von Grützmacher: Peters, 1.20 M.; Sonderausgabe der Händel-Variationen von Grützmacher: Kahnt, 3 M.

Im reinen Kammerstil gehaltene entzückende Werke, die zwar nicht zu den den Meister kennzeichnenden großen Werken gehören, aber doch liebliche geistvolle Gelegenheitsgebilde sind, die als Vertreter ihrer Art öfter dargeboten werden sollten, als das gemeinhin geschieht.

*Bibl, R.*, op. 39: 2 Adagio religioso (m.). Brockhaus, 2 M.

Feierlich ernste, die Stimmung gut treffende Stücke für die Kirche.

*Bischoff, K. J.*, op. 41: 4 Stücke (l.—m.). André, 7 M.

Eine Erinnerung an Neapel; im dortigen Volkston gehaltene, sehr gut klingende Stücke. Desio d'amore, nach süditalienischer Art stürmisch im Allegro verlaufende Liebewerbung von ferne. Canzonetta, eine reizende Anrede an die Geliebte selber unter dem Fenster. Campanella di vespero, die Heilige wird um Hilfe gebeten, das Glöcklein läutet. Serenata, die Nacht ist da, der Mond scheint, komm laß uns tanzen und singen und Liebe gewähren.

— op. 91: Erinnerung an J. S. Bach (m.-s.). Kistner, 2.50 M.

Eine Gesangsszene über den Namen „Bach". Geistvoll, innig und feurig zugleich. Klingt nach häufigem harmonischem Wechsel und mannigfachster Verwendung der Töne des Meisternamens triumphierend und dann verklärt in C dur aus.

*Bockmühl, R. E.*, op. 11: Caprice (ms.). Dunst, Frankfurt, 1.50 M.

Oberflächliches Stück.

— op. 68: 4 neugriechische Nationallieder (ms.). Siegel, 6.50 M.

Schlichte Uebertragungen zum Teil reizvoller Volksmelodien. Zum gelegentlichen Vortrag geeignet.

*Boedecker, L.*, op. 21: 3 Fantasiestücke: Cantabile, Rhapsodie, Grazioso (m.). Kistner, 2 M.

Gut musikalisch, aber nicht gerade eigenartig.

— op. 23: Capriccio (m.). Kistner, 1.50 M.

Wenig ansprechend.

— op. 24: Romanze (m.). Kistner, 2 M.

Wenig ansprechend.

*Boëllmann, L.*, op. 23: Variations symphoniques (s.) mit Orchester. Durand & Fils, 4 Frcs.

Eine auf den ersten Augenblick durch Wohlklang und feine Anmut bestechende Arbeit, die aber auf die Dauer ihre auch vorhandenen Banalitäten nicht verbergen kann. Immerhin dankbar und flüssig.

*Bossi, E.*, op. 89: Romanze (l.). Breitkopf & Härtel, 1.30 M.

Hübsches Stück. Der schöne Gesang des Violoncells wird durchweg von einer gitarremäßigen, vollklingenden Begleitung getragen.

— op. 111: 3 Albumblätter (l.—m.). Rieter-Biedermann, 5.50 M.

Sehr gute, prächtig klingende Stücke, die ihrem Charakter als Trauunggesang, Menuett mit Musette und Reverie gut gerecht werden.

*Braga, G.*: Meditazione (l.) Hug, 1.80 M.

Stimmungvoll und von guter Wirkung beim Vortrage.

*Bruch, M.*, op. 47: Kol nidrei, Adagio mit Orchester (m.). Simrock, 3 M.; Volksausgabe 1.50 M.; Universal-Edition 1.50 M.

Viel gespielt, weil sehr wirksam. Steht über zwei alten hebräischen gottesdienstlichen Themen, von denen das eine auch R. Franz in seiner „Hebr. Melodie" benutzt.

— op. 55: Canzone (l.). Breitkopf & Härtel, 2 M.

Prächtig sanglicher, dankbarer Satz, für den wir dem Meister Dank schulden.

— op. 61: Ave Maria mit Orchester (s.). Simrock, 3 M.

Ueber ein Thema aus der Kantate „Das Feuer-Kreuz" aufgebaut. Sehr wirksames Stück in Form einer dramatischen Szene.

— op. 67: Adagio nach keltischen Melodien mit Orchester (s.) Simrock, 3 M.

Edel und gehaltvoll.

— op. 70: 4 Stücke: Aria, Finnländisch, Tanz, Schottisch (m.). Simrock, 8 M.

Einfache, aber feine Stücke im Volkston, von denen die Aria und der (schwedische) Tanz die Krone verdienen.

*Brückner, O.*, op. 52: Perpetuum mobile, Presto (ss.). Pabst, 2.50 M.
Launig, stammt aus der Gefolgschaft von Davidoffs „Springbrunnen".
— op. 53: 3 Stücke (ms.). Pabst, 5 M.
Wohlgelungene Stimmungbilder.
*Busoni, F.*, op. 23: Kleine Suite (m.). Kahnt, 4 M.
Gediegen und ernsthaft. Recht beachtenswert.
*Cämmerer, C.*, op. 36: 6 Stücke. Steingräber, 9 M.
*Cahnbley, E.*, op. 7: Scherzo (s.). Rahter, 2 M.
Ein lustiges, ausgezeichnet gesetztes Stück, das bei entsprechender Ausführung seiner Wirkung sicher ist.
— op. 8: Tarantelle (s.). Süddeutscher Musikverl., 3 M.
Lebensprühend und wirksam.
*Casella, C. de*, op. 50: La Romanesca (s.). Litolff, 1.50 M.
— op. 52: Valse (s.). Litolff, 1.50 M.
— op. 53: Un moment de tristesse (s.). Litolff, 1.50 M.
— op. 54: Etude mélodique (m.). Litolff, 1.50 M.
— op. 55: La promesse (m.). Litolff, 1.50 M.
In leichter Art gehaltene, virtuos zugeschnittene, äußerlich wirksame Stücke.
*Chappuis, A.*: Impressions silvestres. Junne.
*Chopin, F.*, op 3: Polonaise (m.—s.); herausgegeben von F. Grützmacher. Peters, 1.50 M.; von L. Grützmacher: Litolff, 2 M.; von van Lier: Universal-Edition, 2 M.; Breitkopf & Härtel, 1 M.
Von Chopin als Jugendwerk mit dem Gedanken an eine fürstliche Schülerin, die die Klavierstimme fertig bringen sollte, komponiertes, feines, ritterliches Stück, das, nicht allzu dankbar für das Violoncello, doch gute Musik ist und nicht vergessen werden sollte.
— und *Franchomme, A.*: Duo über „Robert der Teufel" (m.—s.); herausgegeben von Grützmacher. Peters, 1.50 M.
Ein leicht gewogenes Werk von einigen technischen Ansprüchen.
*Coßmann, B.*, op. 8: 3 Stücke (s.). Kistner, 2.50 M.
Wiegenlied, Elegie und Fandango. Hübsche, eigene Stücke, die nicht leicht zu spielen, aber musikalisch gut und anregend sind.
— 6 Salonstücke (s.). Breitkopf & Härtel, 6 M.
Leicht hingeworfene Augenblicksbilder ohne besondere Tiefe, aber gut klingend.
*Cui, C.*, op. 36: 2 Stücke (m.—s.). Rahter, 4 M.
Das erste Stück, als „Cantabile" sehr bekannt, gibt in seinem schönen ruhigen Flusse Gelegenheit zu vornehmer Tonbildung und gutem Bogenstrich. Das Scherzando ist kontrapunktisch fein mit seiner immer wieder auftauchenden Klavierfigur. Im Trio ist ein allerliebster Walzer verborgen.
*Dalcroze, J.*, op. 9: Suite. Fritzsch.
*David, F.*, op. 34: 7 Stücke (m.—s.). Breitkopf & Härtel, 2.60 M.
Anregend, geist- und auch gemütvoll. Sie ähneln der „Bunten Reihe" für Violine und bieten recht dankbare, dabei gute Musik für das Haus. Auch sind sie, wie alles von David, trefflich bezeichnet und mit schöner Klavierstimme versehen. Begreiflicherweise stehen sie unter Mendelssohns und Schumanns Einfluß. Sie sollten bekannter sein, als sie es sind.
*Davidoff, C.* Dieser russische Violoncellmeister hat uns eine Anzahl zum Teil recht bemerkenswerter Werke außer seinen großen Konzerten hinterlassen. Mendelssohns und Schumanns Romantik macht sich in ihnen geltend. Sie zeichnen sich aber außer durch edle Erfindung auch durch gewählte, oft ungewöhnliche Harmonien und vor allem meistens auch durch bedeutende Behandlung der (Orchester-) Klavierstimmen aus. Darin sind sie z. B. äußerst verschieden von den Servaisschen. Man kann sie ohne weiteres als Seitenstücke der Lieder ohne Worte und kleineren Werke der vorher genannten beiden Meister bezeichnen. Sie sind edel, gehen dem Gewöhnlichen aus dem Wege, wenden sich, zum Teil wenigstens, nicht an die ganz große Hörerschar, wollen vielmehr mit Liebe von wenigen gehört werden, da sie manches Besondere an sich haben. Ausnahmen, wie das vielgespielte, glänzend wirksame Stück „Am Springbrunnen" beweisen nur die Regel.
*Davidoff, C.*, op. 7: Fantasie über russische Lieder mit Orchester (ss.) Kistner, 3.50 M.
— op. 16: 3 Salonstücke. Kistner, 3.50 M.
— op. 17: 2 Salonstücke: Souvenir d'Oranienbaum. Kistner, 2.50 M.
— op. 20: 4 Stücke (m.—ss.). Kistner, 3.50 M.
Höchst reizende Charakterstücke, von denen das „Am Springbrunnen" weltberühmt und Vorbild für viele ähnliche geworden ist. Voller Poesie und Duft.
— op. 23: Romance sans paroles (l.). Kistner, 1.50 M.
Einfaches, hübsches Stück.
— op. 30: 3 Salonstücke (m.—s.). Kistner, 3 M.
Eigenartige, in romantische Stimmung getauchte, nicht leichte Stücke.
— op. 37: 2 Salonstücke. Rahter, 2 M.
— op 41: Silhouetten, 4 Stücke (m.—s.). Peters.
Stimmungvoll und fein.

(Fortsetzung folgt.)

# Karl Loewes Faust-Kompositionen.

## Nebst Vorschlägen zur Musik für eine Aufführung des Faust in Bayreuth.

Von Dr. LEOPOLD HIRSCHBERG (Berlin).

MAN mag es den Menschen so bequem wie nur irgendmöglich machen — immer noch wird es eines besondern Hinweises bedürfen, um sie auf ein liebevolles Studium vergessener oder unbekannter Werke hinzuweisen. Da liegen nun die beiden gewaltigen Bände „*Goethe — Loewe*", als 11. und 12. Band der großen Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe von Loewes einstimmigen Gesangswerken, vor, eingeführt durch eine erschöpfende, meisterhafte Würdigung des persönlichen und künstlerischen Verhältnisses beider Meister durch Dr. *Maximilian Runze* — davon aber, daß irgend jemand von Loewes Faust-Kompositionen Notiz genommen habe, ist nichts zu hören.

Sehr merkwürdig! Erfreulicherweise kann sich das heutige Geschlecht gar nicht genug über die größte deutsche Dichtung belehren lassen; man beleuchtet das Werk, wie es sich auch gehört, von den allerverschiedensten und mannigfaltigsten Standpunkten aus; nur der der Musik wird vernachlässigt. Es ist ja als ein Unglück für die deutsche Kunst zu bezeichnen, daß keiner der großen Tonmeister sich mit Treue und Liebe der Aufgabe zugewendet hat, eine vollständige Faust-Musik, genau nach den Vorschriften Goethes, zu schreiben. Sich immer nur mit Radziwill, Lindpaintner, Lassen usw. behelfen zu müssen, kann den Goethe-Freunden, und wenn sie noch so wenig von Musik verstehen, nicht angenehm sein. Darum ist es stets mit Befriedigung zu begrüßen, wenn sich unter den Werken bedeutender Tonsetzer Faust-Kompositionen vorfinden, die für die Bühnenaufführung eventuell in Betracht kommen.

Von den neun Faust-Gesängen *Karl Loewes* gehören zwei dem ersten, die übrigen dem zweiten Teil der Tragödie an. Wie intensiv sich der feinsinnige, vielseitig gebildete Mann mit Goethe und speziell mit dem Faust beschäftigt hat, ist von Runze in der oben erwähnten Abhandlung [1] so erschöpfend dargestellt worden, daß ich Interessenten auf sie verweisen muß. Ist es doch Loewe gewesen, der den ersten Kommentar zum zweiten Faust-Teil geliefert hat! [2] Man mag über das in weitesten Kreisen unbekannte Schriftchen denken wie man will — einen Kommentar im Sinne einer ästhetischen Erklärung hat Loewe gar nicht geben wollen, sondern nur eine „Anbahnung des Verständnisses im allgemeinen" — vergebens wird man bei einem schöpferisch tätigen Musiker der damaligen Zeit nach etwas Aehnlichem suchen.

Wir wenden uns zunächst den beiden Gretchen-Gesängen zu. Der erste „Meine Ruh' ist hin" ist in Franz Schuberts Weise mit Recht unsterblich geworden, wiewohl man sich gestehen muß, daß der Begleitung der herrlichen Gesangsmelodie, so schön auch sie — vom Standpunkt des

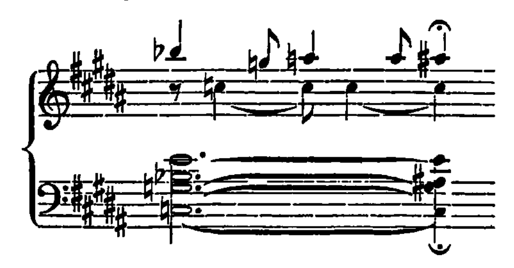
[1] Sie ist auch als Einzeldruck bei Breitkopf & Härtel erschienen.

[2] „Kommentar zum zweiten Teile des Goetheschen Faust von Dr. K. Loewe." Berlin, bei Heinr. Ad. Wilh. Logier 1834.

reinen Musikers aus betrachtet — ist, eine gewisse Aeußerlichkeit anhaftet. Sie kann nämlich, losgelöst von der Singstimme, völlig als selbständiges „Lied ohne Worte", als „Spinnerlied", bestehen. Wenn unbedingte Lobredner des Schubertschen Werkes sich auf Goethe berufen, der Gretchen „am Spinnrade allein" vorführt, so muß dem gegenübergestellt werden, daß der Dichter kein Wort von einer Tätigkeit des Mädchens am Spinnrade sagt. Im Gegenteil, der ganze Inhalt des Gedichtes läßt eine mechanisch-körperliche Tätigkeit der Sprecherin gar nicht zu. Keiner Darstellerin wird es einfallen, die Worte der Dichtung durch ein unablässiges Treten der Spindel zu stören; mit schlaff herunterhängenden Armen, mit im Schoß gefalteten Händen wird sie sehnsüchtig in die Ferne blicken. Sie will vielleicht arbeiten, kann es aber nicht; ebensowenig wie Hans Sachs schustern kann, wenn er an das „Lenzes Gebot" des jungen Walther denkt:

„Und doch, 's will halt nicht gehn", die Worte gelten auch für Gretchen, die „am Spinnrade allein" sitzt. — Von surrenden Spinnradklängen ist in Loewes Tondichtung nichts zu hören; ihr allein hat der Meister auch eine deutsche, keine italienische Ueberschrift gegeben. In den Worten: „Tief bewegt, mit glühender Sehnsucht" ist der Charakter des Gesanges erschöpfend gezeichnet, und dem Belieben der Sängerin ist es anheimgestellt, das Zeitmaß zu wählen. Da aber der Mittelsatz die Angabe „Mit steigendem Affekt" und weiterhin „lebhafter" aufweist, so wird das Tempo mehr langsam als schnell zu wählen sein. All dies entspricht dem träumerischen Zustand, in dem sich Gretchen während dieses Monologes befindet, aufs allerglücklichste und auch Schubert, der „Nicht zu geschwind" vorschreibt, hat dies richtig empfunden. Die „tiefe Bewegung" erreicht Loewe durch unablässig schlagende Akkorde der Begleitung, die aber in Hinsicht der Dynamik und Tonalität eine große Mannigfaltigkeit aufweisen; schon in den ersten vier Takten erkennen wir ein vom *p* bis zum *f* fortschreitendes Crescendo, ein Decrescendo und ein Aufrücken in höhere Lagen. Der „mit steigendem Affekt" vorzutragende Mittelsatz beginnt bei den Worten: „Nach ihm nur schau' ich", steht in H dur und im $^{12}/_{8}$-Takt. Sehr bemerkenswert ist die während der fünf ersten Takte unverändert fortklingende Begleitung; wie Beethoven und Wagner, wenn sie noch mehr darin zu sagen hatten, lange in einer Tonart und Tonfolge verweilten, so auch Loewe. Eine lebhaftere Modulation beginnt erst bei „seines Mundes Lächeln"; die Begleitung singt hier eine Melodie für sich allein.

Das ist eine tröstende, gleichsam mitfühlende Oboenstimme, wie sie die großen Meister so oft und so herrlich angewendet haben. (Warum Loewe „und seiner Rede Zauberfluß" unkomponiert gelassen hat, ist unverständlich; ich kann mich mit Runze, der dies „bemerkenswert" nennt, nicht einverstanden erklären, und bin geneigt, es für ein Uebersehen anzusprechen.) Besonders schön und ergreifend wird die selbständige Oboenmelodie im letzten Takte dieses Mittelteils, worin der Tondichter durch einen kunstreichen Vorhalt den Weg in die Anfangstonart wiederfindet:



In den Endsatz, der in der Hauptsache die Anordnung des ersten aufweist, bringt eine nochmalige — verkürzte und veränderte — Wiederkehr des Mittelsatzes Abwechselung.

Das zweite Gretchen-Lied „Ach neige, du Schmerzensreiche" ist hochbedeutend und vor allem durch die Begleitung interessant. Schade, daß es für die Bühnenaufführung nicht zu verwerten ist, da es ja gesprochen wird. Loewe nämlich hat das Ganze durchaus szenisch aufgefaßt[1] und erläuternde Bemerkungen hinzugefügt. Er denkt sich den „Zwinger", den Goethe vorschreibt, in unmittelbarer Nähe des Doms, und läßt den Gesang ausschließlich von einer choralartigen Orgelmelodie begleiten. Dieselbe erklingt zunächst „sanft getragen"; die dann einsetzende Singstimme harmoniert aufs glücklichste mit der Orgelweise.

Die Begleitung verbleibt übrigens zunächst durchaus in der mitteltiefen Lage, und nur bei zwei starken Gesangsakzenten (was es zittert, was es verlanget) tritt sie — sich schnell wieder senkend — höher, ohne dabei irgendwie lauter zu werden[2] — die Kirchentüren sind noch immer geschlossen. Die Sängerin allein ist hier für die Wirkung des Ganzen verantwortlich, und der Tondichter bietet ihr reichlich Gelegenheit, dramatisches Können zu zeigen.

Und nun, wo die verzweifelte Stimmung Gretchens — während der beiden folgenden Strophen — einer sanften Wehmut weicht:

„Die Scherben an meinem Fenster"

bis:

„In meinem Bett schon auf"

hören wir durchaus sanften, tröstenden Orgelton, Celeste.

Da kommt ihr plötzlich ihr ganzes Elend zum Bewußtsein. Ein entsetzter Aufschrei: „Hilf! rette mich von Schmach und Tod!" entringt sich der gepreßten Brust:




Dieselben Klänge, die eben noch so mild und trostreich sprachen, sie werden zu Posaunen des Gerichts, zu einer Vorahnung der Worte des bösen Geistes:

„Grimm faßt dich!
Die Posaune tönt!
Die Gräber beben!"

Schumanns Komposition des Monologes, etwa ein Dezennium nach Loewe entstanden, weist einen ganz ähnlichen Gedankengang auf.

Der zweite Teil der Tragödie nimmt sofort die Musik in Anspruch. Während Schumann gerade die Worte des Ariel, die Goethe für Gesang bestimmte, nicht komponiert hat, sondern nur die darauffolgenden, die er gesprochen wissen will, hat Loewe in dem kleinen „Gesang des Ariel" der Vorschrift des Dichters Rechnung getragen. Das wie die drei folgenden 1836 geschriebene und nur als Skizze vorhandene Stück ist erst vor kurzer Zeit — mit den nötigen Ergänzungen — veröffentlicht worden. Mit vollem Recht hat Loewe in dem Gesange harmonische Künste verschmäht, einmal, um die an sich schon wie Musik klingenden Worte des Dichters nicht zu belasten, hauptsächlich aber darum, weil der Gesang „von Aeolsharfen begleitet" erklingt, von denen Jean Paul in seiner „Levana" sehr schön sagt, daß „die Melodie ihrer Töne vom Einklang aus- und in ihn zurückgehe".

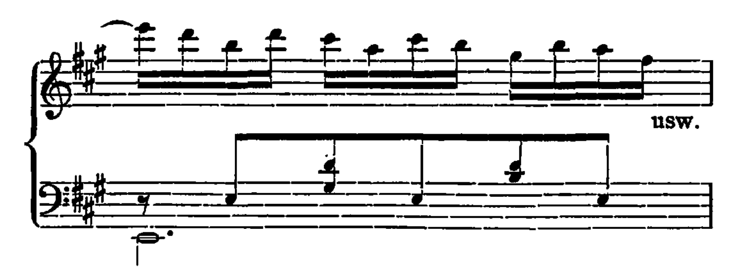
Die drei folgenden Gesänge gehören sämtlich dem „Maskenzug" an. Von ihnen ist der erste: „Mutter und Tochter" im Sinne des Dichters kein Gesangsstück; Loewe aber hat es allerliebst als Lied in zwei verschiedenen Weisen und Zeitmaßen komponiert. Die erste — „Larghettino cantabile" — enthält eine hübsche Verwendung des in früherer Zeit so beliebten „Echo"; die zweite — Allegretto — ist, dem auf sie fallenden Texte jeder der drei Strophen entsprechend, ein Tanz.

Ein Nachspiel von 16 Takten in einem Polonaisen-Rhythmus, mit Anklängen an das erste Thema, beschließt in der vorliegenden Ausgabe jede Strophe. Ich möchte der Ansicht Ausdruck geben, daß Loewe das Nachspiel nicht für jede, sondern nur für die letzte Strophe gedacht hat, als eine Art selbständiges, im engsten Zusammenhang mit der Szene stehendes Tonstück. Denn „unter Wechselgesang, begleitet von Gitarren und Theorben, fahren beide Chöre fort, ihre Waren stufenweis in die Höhe zu schmücken und auszubieten"; und bei den Klängen:



[1] Er gibt die Ueberschrift: „Szene aus Faust".
[2] Ein paar leichte Crescendos ausgenommen.

[1] Bemerkung des Tondichters.




kann man sich in der Unterstimme sehr gut Gitarren, und im Diskant Theorben denken.

Die „Holzhauer" lagen völlig ausgearbeitet vor und geben ganz vorzüglich das „ungestüme und ungeschlachte" Wesen der beiden Gesellen wieder. Auch wüßten wir nicht anzugeben, wie des Dichters Verlangen nach einer musikalischen Illustration dieser Worte besser hätte befriedigt werden können, als es hier durch Loewe geschehen ist. Schon die Tonart — das herbe d moll — ist durchaus glücklich und richtig gewählt. Dazu kommen die köstlichen Sequenzen der Begleitung und die durchweg imitatorisch geführten Singstimmen.

Als letzte Gestalt des „Maskenzugs" taumelt weinselig ein „Trunkener" herbei. An der Fertigstellung dieses Gesanges aus den Andeutungen des Loeweschen Skizzenbuches, die nicht einfach war, schreibt sich der Verfasser dieses Aufsatzes ein kleines Verdienst zu. Der in jeder Strophe wiederkehrende und vom Chor wiederholte Refrain:

Und so trink' ich! trinke! trinke!

ist für das ganze Stück feststehend; dagegen zeigt der Hauptsatz in den einzelnen Strophen eine ganz bemerkenswerte Verschiedenheit. Wir können da nämlich ein, wenn wir uns der Kürze halber so ausdrücken dürfen, festes und ein taumelndes Motiv unterscheiden. Das erste:




mit seinen straffen Rhythmen läßt köstlich den Ruck erkennen, den sich der Berauschte gibt, um seine Trunkenheit vor den Festteilnehmern zu verschleiern. Die andere Weise hingegen:




gibt nicht allein das höchst bedenkliche Schwanken wieder, sondern zugleich das Keifen der liebenswürdigen Ehehälfte; bei dem Oktavensprung auf „rümpfte" zieht sich die Nase der Xanthippe hoch.

* * *

Den Höhepunkt der Serie bilden die drei Lynceus-Gesänge. Sie entstanden in unmittelbarem Anschluß an Loewes Faust-Studien im Jahre 1833 und erschienen gleichzeitig mit dem Kommentar 1834.

Gegenüber dem ersten „Turmwächter Lynceus zu den Füßen der Helena" befindet sich ein Komponist in einer ähnlichen Lage wie etwa bei Mignons Lied „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?" Beide sind in ihrer Sprache schon so sehr Musik, daß von ihnen Robert Schumanns Ausspruch voll und ganz gilt: keine Komposition vermag die Wirkung zu überbieten, die das Gedicht ohne Musik macht. Trotzdem hätte Goethe an Loewes Tondichtung seine Freude gehabt. Die ausdrucksvollen Synkopen des Anfangs:







die zunächst nur die erste Strophe beherrschen, geben deutlich das atemversetzende Herzpochen des Geblendeten wieder; sie machen in dem ganzen Mittelteil des Gedichtes einer beruhigt-verklärten Melodieführung Platz und treten nur noch einmal, gegen den Schluß hin, vorübergehend in den vier Takten hervor:




Und hier mußten sie eintreten. Man beobachte aber dabei die weise Oekonomie des Tondichters, der bei der Wiederholung die Akzente des Anfangs fortläßt und das zweite Viertel des auf die Synkopen folgenden Taktes in ein Achtel verwandelt. So kann Helena am Ende dieses wundervollen Gesanges den Lynceus einen „Guten" und einen „Gottbetörten" nennen und die ihr mit dieser Huldigung angetane „Schmach" vergeben.

„Lynceus, der Helena seine Schätze darbietend", ist weit ausgedehnt und zeigt einen charakteristischen Wechsel zwischen „Grazioso" und „Alla marcia". Die markierten Rhythmen des Marsches mit den fast heftig zu nennenden Zwischenspielen zwischen den einzelnen Strophen schildern Kampf und Raub ganz vortrefflich.

Und nun der letzte Gesang, „Lynceus, der Türmer, auf Fausts Sternwarte singend"[1], wieder eine der schönsten Blüten Goethescher Lyrik. Ein *pp* beginnendes, im dritten Takte nur ganz vorübergehend schwellendes Vorspiel von sechs Takten führt in die Situation ein; zehn Takte lang verweilt der Meister ohne jede Modulation in dem nächtlichen H dur; und auch im weiteren Verlauf ist die Modulation auf das geringste Maß beschränkt. Und mit gutem Grund. Loewe wollte Goethes Worten Rechnung tragen; denn Faust bezeichnet das, was er hört, als „ein singend Wimmern" und ein „Jammern". Einige verminderte Septimenakkorde geben dies völlig wieder, und außerdem einige sparsam angewendete Koloraturen.

Schumanns Komposition (Op. 79, No. 28) in ihrer grandiosen Einfachheit — für meinen Geschmack übrigens eine der schönsten des Meisters — verfolgt nicht so ausgesprochen szenische Zwecke, wie die Loewes. Von letzterer hat nach der Mitteilung Runzes (a. a. O., p. XIII.) Franz Liszt geäußert: „So etwas vermag nur das wirkliche Genie zu schaffen."

## II.

Das achte Weltwunder, Goethes Faust mit der Musik Beethovens, ward nicht geschaffen. Nach Liszts Aeußerung ist Schumann der „verantwortliche Erbe" von Beethovens symphonischem Schaffen; in gewissem Sinne auch der von Beethovens ungeschriebener Faust-Musik. Bekanntlich muß man aber an Schumanns Werk mit ganz andern Voraussetzungen herantreten als an alle sonstigen Faust-Musiken; nur das, was ihn innerlich anregte, hat er komponiert, darunter vieles, was von Goethe überhaupt nicht für Musik gedacht und bestimmt war.

Vielleicht wäre dann noch Berlioz ein Berufener gewesen. Wie es ihm mit seinem Opus 1, den „Huit pièces", die er 1829 an Goethe sendete, erging, ist zwar bekannt genug, verdient aber immerhin von Zeit zu Zeit erwähnt zu werden. Goethes Brief an Zelter vom 28. April 1829 enthält die Bemerkung:

„Ein Franzose hat acht Stellen meines Faust komponiert und mir die sehr schön gestochene Partitur zugeschickt; ich möchte Dir sie wohl senden, um ein freundliches Wort darüber zu hören."

Berlioz' bizarre Notengestalten mögen dem Altmeister ein geheimes Grauen eingeflößt haben; indem er am 12. Juni ein Exemplar der „Huit pièces" dem Freunde „erb- und eigenthümlich" widmet, wünscht er zugleich „ein Zeltersches Wort" darüber zu hören und zugleich eine Beruhigung „über die im Anschauen so wunderlichen Noten-Figuren". Das von Goethe anfangs erwünschte „freundliche" Wort blieb aus, nicht dagegen das „Zeltersche"; und wir müssen sagen, daß der ohnehin grobe Mann sich bei dieser Gelegenheit selbst übertrifft (Brief vom 21. Juni 1829):

„Gewisse Leute können ihre Geistesgegenwart und ihren Antheil nur durch lautes Husten, Schnauben, Krächzen und Ausspeyen zu verstehn geben; von diesen Einer scheint Herr Hector Berlioz zu seyn. Der Schwefelgeruch des Mephisto zieht ihn an, nun muß er nießen und prusten, daß sich alle Instrumente im Orchester regen und spuken — nur am Faust rührt sich kein Haar. Uebrigens habe Dank für die Sendung; es findet sich wohl Gelegenheit bey einem Vortrage Gebrauch

[1] Alle drei Ueberschriften stammen von Loewe.

zu machen von einem Absceß, einer Abgeburt welche aus gräulichem Inceste entsteht."

Berlioz blieb nach dieser schon mehr forensisch-medizinischen Belehrung ohne Antwort von seiten Goethes. Die Nachwelt hat über das Urteil Zelters in ihrer Weise gerichtet.

III.

Bei unserem Vorschlag über die Musik gelegentlich einer Aufführung des Faust in Bayreuth leitet uns der Gedanke, daß dafür das Beste gerade gut genug sei. Wir verlangen dazu einmal, daß die Darsteller zugleich auch tüchtige Sänger sein müssen; daß ferner ein allen Ansprüchen genügendes Orchester, ein ebensolcher Dirigent und ein in allen Sätteln gerechter großer Chor zur Verfügung steht. Wenn die Aufführung des Werkes, die ohne jede Kürzung — wie ja Wagner es für seine Werke mit Recht verlangt — vor sich zu gehen hat, dann auch vier Abende erfordert, so ist damit wohl nicht zu viel beansprucht.

Ich führe nun im folgenden die Musikstücke der Reihe nach an[1] und bemerke, daß ich für das Fehlende die Musik *Weingartners* am geeignetsten erachte:

1. Eine Faust-Ouvertüre von Richard Wagner.
2. Christ ist erstanden (Chor der Engel) von Schubert (für gemischten Chor) oder von Berlioz (op. 1).
3. Mit Spezereyen (Chor der Weiber) von Hector Berlioz (op. 1).
4. Hat der Begrabene (Chor der Jünger) von Berlioz (op. 1).
5. Christ ist erstanden (Chor der Engel) von Berlioz (op. 1).
6. Burgen mit hohen (Soldaten) von Berlioz (op. 1).
7. Der Schäfer putzte sich zum Tanz (Bauern unter der Linde) von Berlioz (op. 1).
8. Schwindet ihr dunkeln Wölbungen droben (Geister) von Berlioz (op. 1).
9. Es war eine Ratt' im Kellernest (Brander) von Berlioz (op. 1).
10. Es war einmal ein König (Mephistopheles und Chor) von Beethoven.
11. Es war ein König in Thule (Margarete) von Schubert (op. 5, No. 5).
12. Was machst du mir vor Liebchens Tür (Mephistopheles) von Berlioz (op. 1).
13. Dies irae, } aus dem Requiem von Mozart oder Berlioz.
14. Judex ergo }
15. Quid sum miser }
16. Vorspiel zum zweiten Teil von Schumann (Szenen aus Faust, No. 4).
17. Wenn der Blüten Frühlingsregen (Ariel) von Loewe.
18. Wenn sich lau die Lüfte füllen (Elfen, Solo und Chor) von Schumann (a. a. O., No. 4).
19. Nur Platz! nur Blöße! (Holzhauer) von Loewe.
20. Sei mir heute nichts zuwider (Trunkener, Solo und Chor) von Loewe.
21. Kriegerische Musik (im dritten und vierten Aufzug, für Orchester) von Händel (Josua, Ausgabe der Händel-Gesellschaft, No. 35). 37 Takte.
22. Euphorion (Phorkyas, Faust, Helena, Euphorion, Chor) von Wilhelm Berger (op. 74).
23. Zum Sehen geboren (Lynceus) von Loewe.[2]
24. Wir treten dir sogleich zur Hand usw. (Lemuren) von Schumann (a. a. O., No. 6).
25. Rosen, ihr blendenden, usw. (Chor der Engel) von Liszt.
26. Waldung, sie schwankt heran (Anachoreten, Chor) von Schumann.
27. Sag' uns, Vater, wo wir wallen (Chor seliger Knaben) von Schumann.
28. Das ist mächtig anzuschauen (Selige Knaben) von Schumann.
29. Hände verschlinget (Selige Knaben) von Schumann.
30. Jene Rosen, aus den Händen (die jüngeren Engel) von Schumann.
31. Uns bleibt ein Erdenrest (Die vollendeteren Engel) von Schumann.
32. Nebelnd um Felsenhöh' (Die jüngeren Engel) von Schumann.
33. Freudig empfangen wir (Die seligen Knaben) von Schumann.
34. Du schwebst zu Höhen (Chor der Büßerinnen) von Schumann.
35. Er überwächst uns schon (Selige Knaben) von Schumann.
36. Alles Vergängliche (Chorus mysticus) von Liszt (Schluß der Faust-Symphonie).

Wenn der unsterbliche Gatte am Anfang, der edle Vater am Schlusse zu Wort kommt, wenn Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Loewe, Schumann, Berlioz und — Goethe sprechen, würde da die Hüterin von Bayreuth ihre Pforten der zweiten Tetralogie verschließen?

Ich glaube es nicht.

* * *

Ich hatte die Korrektur vorstehender Zeilen in meinem Ferien-Aufenthalt Blankenberghe gerade vollendet, als mir, auf einer Reise durch Belgiens Städte, in Mecheln *Franz Dingelstedts* „Faust-Trilogie" (Berlin 1876) in die Hände fiel. Da ich das Buch nicht kannte, nahm ich es als Reiselektüre mit. Ich war nun nicht wenig überrascht und erfreut, am Schluß des Werkes den gleichen Gedanken ausgesprochen zu sehen, und zwar direkt unter dem Einfluß der eben stattgehabten ersten Bayreuther Festspiele. Die Stelle lautet (nur das Wichtige):

„Zum Schlusse möchte ich nun noch auf das Wo? Wie? Wann? dieser Aufführung hinweisen. Ich denke an keines der bestehenden Hoftheater, da selbst das reichste mir als Basis für ein solches Unternehmen zu spezifisch erscheint, sondern an ein neutrales freies Terrain, an Bayreuth, wie an ein deutsches Olympia. Dort hat die Kraft eines Mannes, mit den Mitteln eines Volkes, ein Werk der Zeit geschaffen, den Schauplatz für nationale dramatische Festspiele idealer Gestalt und Richtung ..... Wenn einer von diesen Festtagen im Theater-Kalender der Zukunft der Faust-Trilogie gehörte? Ich spreche von einem Festtage, und ich meine in der Tat, daß ein einziger voller Tag der eng zusammenhängenden Darstellung des ganzen Werkes gewidmet sein sollte ..... Auch über die Wahl des Tages bin ich mit mir einig: der 28. August, der Jahrestag der Geburt Goethes ..... Wer, wie es mir ein günstiges Geschick beschieden hat, in der deutschen Theatergeschichte seßhaft ist, mit dem Münchner Gesamtgastspiele, der Wiener Shakespeare-Woche, dem Weimarischen Wallensteintag, der darf wohl auf einen Bayreuther Faust- und Festtag einstweilen von weitem hinzeigen, ohne darum leichtfertiger Projektenmacherei oder unwürdiger Reklame sich zeihen lassen zu müssen."

Worauf Dingelstedt vor 37 Jahren „von Weitem" hingewiesen hat, dürfte nunmehr in nächster Nähe liegen. Die von ihm vorgeschlagenen Kürzungen fallen bei unsrer Faust-Tetralogie fort. Der Ring und Faust, die beiden größten Menschheitsdramen aller Völker und Zeiten, gehören unauflöslich zusammen. — —

So hat der Genius der Bibliophilen, der seine Jünger beschützt, wenn sie es sich nicht verdrießen lassen, selbst in tropischer Hitze auf seinem Altar zu opfern, mich noch in letzter Stunde davor bewahrt, von berufener oder unberufener Seite als Plagiarius bezeichnet zu werden.

[1] Diese Zusammenstellung von Musikstücken verschiedener und verschiedenartiger Komponisten wird nun freilich nicht überall Zustimmung finden. Red.

[2] Die Worte „Lange Pause, Gesang", am Schluß der Lynceus-Szene, sind, wie auch schon Loewe in seinem Kommentar richtig hervorhebt, natürlich auf *Philemon und Baucis* zu deuten; wie die Männer im feurigen Ofen, so singt das in den Flammen sterbende Greisenpaar einen Choral (etwa: „In Fried und Freud fahr ich dahin"). Das Wort „Gesang" auf Lynceus zu beziehen und diesen, wie es auch bei den Berliner Faust-Aufführungen geschah, nach langer gesprochener Rede die Stelle:

„Was sich sonst dem Blick empfohlen,
Nach Jahrhunderten ist hin"

plötzlich singen zu lassen, beruht auf einem totalen Mißverstehen der Goetheschen Angabe. Der Lynceus-Gesang ist mit:

„Es sei wie es wolle
Es war doch so schön!"

beendigt.

# Kapellmeister-Sorgen und -Hoffnungen.[1]

**(Zur Lehrerfrage.)**

**Eine Entgegnung**

**von WILH. MEYER, Mittelschullehrer (Bielefeld).**

Bei der Besprechung der von der Red. der „N. M.-Z." zur öffentlichen Erörterung gebrachten Tagesfrage haben wir Lehrer von den Herren Hofkapellmeister *Richard* und Prof. *Urbach* so viel Unangenehmes, den tatsächlichen Verhältnissen zum größten Teil nicht Entsprechendes zu hören bekommen, daß die Lehrerschaft nun doch gezwungen ist, der dringenden Aufforderung der Red. zu folgen und auf dem Plan zu erscheinen, um den Angriffen entgegenzutreten. Ob ich dazu „berufen" bin oder nicht, ich sage mit Blücher: „Jetzt habe ich genug Feinde herüber! Vorwärts!"

[1] *Anm. der Red.* Wir geben zu der wichtigen Frage heute einem zweiten Vertreter der Lehrerschaft das Wort. Mittelschulleher Meyer wirkt auch als Organist, Dirigent und Kritiker. Die Redaktion der „N. M.-Z." gewährt nach wie vor volle Redefreiheit, wenn der sachliche Boden nicht verlassen wird und die übliche Form gewahrt bleibt.

Von vornherein erkläre ich, daß ich aus innerster Ueberzeugung auf dem Standpunkt des Kollegen *Schmalhaus* stehe: Nur eine freie Konkurrenz im freien künstlerischen Berufe des Dirigenten und Kritikers kann der Kunst förderlich sein; darum „müssen die rein künstlerischen Berufe freie Berufe sein und bleiben". Nur die künstlerische Leistung, der Erfolg, nicht der schriftliche Befähigungsnachweis kann hier maßgebend sein. Wie viele unserer größten Meister müßten aus der Liste eines organisierten Musikerverbandes gestrichen werden, weil sie kein anderes Zeugnis ihrer Befähigung beibringen könnten als ihre unvergänglichen Werke! Musikerstand! Gibt es einen fest umgrenzten Musikerstand, dessen Mitglieder durch die gleiche Vorbildung, bezw. die gleichen abgelegten Prüfungen auf demselben Niveau ihrer Fachbildung stehen und die gleichen Standesinteressen haben, ähnlich dem Stande der Juristen, Aerzte, Lehrer? Ich habe in den 25 Jahren, in denen ich mit lebhaftem Interesse — auch praktisch ausübend — am Vereins- und Konzertleben teilgenommen habe, viele freie Musiker bezw. Personen, die sich durch Musikunterricht ihren Unterhalt erwarben und sich Musiklehrer nannten, kennen gelernt, die aber durchaus nicht dem idealen Bilde entsprachen, das Prof. Urbach von einem Priester der Kunst entwirft. Gehören diese oft fragwürdigen Elemente auch zum Musikerstande, dann brauchen wir Lehrer uns wahrlich unserer musikalischen Bildung nicht zu schämen. Solange der Musikerstand noch nicht als geschlossenes Ganzes dasteht, zu dem nur Künstler nach der Charakteristik von Prof. Urbach gehören, ist die Erörterung auch unfruchtbar. Setzt er sich aber aus hochqualifizierten Künstlern zusammen, für die allerdings die Honorarfrage dann eine nebensächliche Rolle spielen muß, so fällt die Konkurrenz der Lehrer von selbst fort, weil wir wegen unserer „ganz mangelhaften Ausbildung" (U.) einfach nicht mehr konkurrenzfähig sind.

Gegenwärtig haben wir noch das Recht, ja die Pflicht, uns in der Oeffentlichkeit auch musikalisch zu betätigen, da uns der Staat nicht allein in dem für den Schulgesang-Unterricht notwendigen Gesang und Violinspiel, sondern auch in Klavier, Orgel und Harmonielehre — sogar auf seine Kosten — unterrichten läßt. Er verlangt für seine Bemühungen also wohl, daß wir mit unsern Pfunden wuchern und die erworbenen Kenntnisse und Fertigkeiten in Gemeinde und Kirche nutzbar machen sollen. Prof. Urbach verkennt die Aufgabe des Volksschullehrers. Er soll nicht nur seine Unterrichtsstunden in der Schule geben, sondern er soll in seinem weiteren Amtskreis auch Volkslehrer und Volkserzieher sein. Darum werden die Lehrer sogar theoretisch und praktisch in Gartenbau und Obstbaumzucht eingeführt, nicht, um für sich möglichst dicke Kartoffeln ziehen zu lernen. Sie sollen angeregt werden, sich als Volkslehrer an allen gemeinnützigen Bestrebungen zu beteiligen. Natürlich tritt diese Betätigung hauptsächlich auf dem Lande und in kleinen Städten hervor. Hier soll er auch der Kunst eine bescheidene Stätte bereiten. Die über die Konkurrenz der Lehrer erbitterten Musiker wenden sich also an die verkehrte Adresse, wenn sie uns Lehrern die Ausübung der Musik verbieten wollen. Sie müssen die Unterrichtsverwaltung haftbar machen wegen ihres kunstfeindlichen Bestrebens, musikalisch „ganz mangelhaft vorgebildete" Personen auf die Menschheit loszulassen.

Das radikalste Mittel wäre also, nicht nur, wie es jetzt schon in Preußen geschieht, nur den Befähigten Musikunterricht zu erteilen, sondern ihn ganz aus dem Lehrplan zu streichen. Wäre das im Interesse der Tausende von kleinen Städten und Dörfern, die doch auch im bescheidensten Maße von den Strahlen der göttlichen Kunst beschienen zu werden berechtigt sind, und die doch einem Fachmusiker kein genügend ertragreiches Arbeitsfeld bieten können, zu wünschen? Die Kirchen würden ohne Orgelklang bleiben, unzählige kleine Vereine, die am deutschen Liede sich erfreuen, müßten sich auflösen, ganze Landschaften würden in musikalischer Hinsicht veröden. Da sind die Lehrer Pioniere der Kunst, und ich freue mich, daß Hofkapellmeister Aug. Richard wenigstens die Verdienste anerkennt, die sich die Lehrer hier erworben haben, indem sie das in „musikalischer wie finanzieller Hinsicht gleich undankbare Amt als Chorleiter" mit Selbstlosigkeit für einen warmen Händedruck, ein musikalisches Hoch! oder ein kleines Angebinde zum Geburtstag verwalten. Und diese Aemter will man uns in anerkennenswerter Güte und Barmherzigkeit gern weiter überlassen!! Wir ersterben in Dankbarkeit, sind aber doch nicht selbstlos genug, um unter günstigeren Verhältnissen auf eine Vergütung unserer Arbeit zu verzichten, weil es hier den Herren Musikern nicht paßt.

Was nun den Umfang der im Seminar erworbenen musikalischen Bildung anlangt, so ist er ja bescheiden und reicht nicht aus, um Dirigent eines großen Musikvereins oder Hofkapellmeister zu werden. Aber wenn, wie Prof. Urbach berichtet, die geborenen Musiker unter den Lehrern am ungünstigsten über die seminaristische Musikausbildung urteilen, so beweisen diese „Pferde, die doppeltes Futter haben müssen", damit, daß sie den Zweck des musikalischen Unterrichts im Seminar verkennen. Das Seminar soll doch kein Konservatorium sein, das zur höchsten Ausbildung führt, sondern es soll den Lehrer befähigen, im Rahmen dieser Ausbildung die Kunst hinauszutragen in die Schule, auf das Land und in kleine und mittlere Städte. Trotzdem können Beanlagte, wenn sie selbst mit Lust und Eifer an ihrer Vervollkommnung arbeiten, in den sechs Ausbildungsjahren (mit Präparandenzeit) einen tüchtigen Grund zu ihrer musikalischen Bildung legen, namentlich wenn sie schon weitergehende Fertigkeit für einzelne Instrumente mitbringen. Wer lernen will, kann auch auf dem Seminar Tüchtiges lernen, genau wie auf den Musikschulen, über die Prof. Urbach auch nicht gerade begeistert urteilt. Häufig sind die Erfolge allerdings mäßig, weil der Unterricht mangelhaft ist, erteilt von — akademisch gebildeten Fachleuten. Die „geborenen" Musiker haben freilich keine ausreichende Bildungsmöglichkeit im Seminar.

Ich habe in meinem Abiturienten-Zeugnis nach Ablegung einer schriftlichen und praktischen Prüfung in Musik Zensuren erhalten in Gesang, Geige, Klavier, Orgel und Harmonielehre. Das Zeugnis ist behördlich ausgestellt und gestempelt. Damit kann ich also einen staatlich beglaubigten Befähigungsnachweis vorlegen, der mir erlaubt, Musikunterricht zu geben. Ich glaube damit all den freien Musikern dritten und vierten Grades, die namentlich in den großen Städten eine „künstlerische" Tätigkeit entfalten und am meisten über die Konkurrenz durch die Lehrer räsonieren, einige Pferdelängen voraus zu sein. Wenn der Verband der Kapellmeister noch extra einen Befähigungsnachweis als Dirigent fordert (siehe den Artikel in Heft 13), so nenne ich das, offen gesagt, ein törichtes Verlangen. Denn die Qualifikation zum Vereins- oder Orchesterdirigenten kann eine Anstalt einem Abiturienten gar nicht beglaubigen. Die Stellung eines Dirigenten erfordert einen Komplex von Einzelfähigkeiten (teils nichtmusikalischer Art), die entweder angeboren (der „geborene Dirigent") oder im Laufe einer langen Praxis durch eifrigste Selbstarbeit erworben sind (der „erfahrene" oder „routinierte" Dirigent). Wir nehmen also mit unserm Befähigungsnachweis wenigstens jetzt noch das verbriefte Recht für uns in Anspruch, unsere musikalischen Kenntnisse zu verwerten und der Kunst zu dienen, soweit unsere Kräfte reichen. Und wir finden im weiten Reiche der Musik, dessen Grenzen die einfachsten Gebilde wie die kompliziertesten Werke eines Richard Strauß oder Max Reger einschließen, Platz genug für unsere Betätigung, ohne uns ohne weiteres blamieren zu müssen, wie Hofkapellmeister Richard als sicher annimmt. Die musikalische Höhenkunst überlassen wir neidlos den echten Künstlern, wie Prof. Urbach sie charakterisiert. Diese haben auch wohl keine Ursache, sich über die Konkurrenz der Lehrer zu beklagen, bezw. sie zu fürchten. Aus meinem Erfahrungskreise (Nordwest-Deutschland) wüßte ich kaum eine größere Stadt zu nennen, in der die großen, leistungsfähigen Chorvereinigungen von Lehrern geleitet würden. Ueberall stellen die Vereinsvorstände schon des äußeren Renommees wegen akademische Musikdirektoren an die Spitze der Vereine. Wenn einmal ein Lehrer einen solchen Chor leitet, so ist er eine hervorragende Kraft, die sich, wie seine Erfolge zeigen, ruhig in die Reihe der Berufsmusiker stellen kann. Beweise genug habe ich in meiner langen Praxis erhalten, daß die akademische Bildung durchaus nicht maßgebend ist für hervorragende Leistungen. Von Berufsmusikern habe ich schon minderwertige, ja unwürdige Vorführungen, von Lehrerdirigenten schon vortreffliche Leistungen gehört. Der strebsame Lehrer bleibt ja auch bei den im Seminar erworbenen Kenntnissen nicht stehen. Bei Begabung und Interesse ist es ihm sehr wohl möglich, bei beharrlichem und methodischem Vorwärtsschreiten in seinen Mußestunden im Laufe der Zeit die Lücken auszufüllen, sogar in die eleusinischen Mysterien der Orchesterdirektion einzudringen und größere Werke für Chor und Orchester mit Erfolg aufzuführen. Das weiß ich aus eigener Erfahrung. Als fertige Orchesterdirigenten verlassen auch die Berufsmusiker die Musikschulen nicht, sie müssen sich auch erst im Feuer der Praxis (an kleinen Bühnen etc.) läutern und stählen lassen.

Entschieden muß ich es auch zurückweisen, wenn Herr Richard es als selbstverständlich hinstellt, daß die Lehrerdirigenten, selbst wenn sie nach fleißiger Vorarbeit durch ein- oder mehrjährigen Besuch eines Musikinstituts sich vervollkommnet haben, noch unfähig sind „zur Lösung höherer künstlerischer Aufgaben". Wenn er als sicher in Erscheinung tretende Fehler nennt: völliges Verkennen (!), Verschleppen der Zeitmaße, Mangel an Rhythmus und motivischer Plastik — so ist das eine kühne Behauptung, die in ihrer Allgemeinheit der Begründung entbehrt. Schlechte Dirigenten allerdings machen diese Fehler, und die gibt es in beiden Lagern. Wenn Herr August Richard in die tieferen musikalischen Regionen hinabsteigt, wird er mit Schrecken viele solcher Mietlinge der Kunst unter seinen akademischen Genossen entdecken. Wenn sich die Lehrerdirigenten in mittleren Städten, wo Musiker nach der Urbachschen Qualität-Festsetzung kein lohnendes Arbeitsfeld finden, „nicht zur Aufführung anspruchsvollerer Werke entschließen können, um sich nicht eine verdächtige Blöße zu geben" (Richard), so tun die Dirigenten einmal sehr wohl daran, nicht über ihre

Kraft zu gehen, andernteils würden sie ein Verbrechen an der Kunst begehen, wenn sie bei den ganz unzulänglichen Mitteln, die ihnen in den mittleren Städten (bis 10000 Einwohner) zu Gebote stehen, solche anspruchsvollen Werke mangelhaft aufführen würden. Die Hauptsache ist: auch in diesen mittleren Städten kann von einer ernsthaften Konkurrenz der Lehrer nicht die Rede sein. Es würde den Vertretern der Höhenkunst sonst doch ein leichtes sein, den minderwertigen Herrn „Stadtkantor" aus dem Sattel zu heben. Wenn Herr Richard es dann als sicher hinstellt, daß der Herr Stadtkantor nun „einfache Werke von fragwürdigem Wert" auf das Programm setzen und in Männerchören der „Liedertafelei" huldigen werde, so entspricht auch das, falls es nur für die Lehrer gelten soll, nicht den Tatsachen. Wohl wird auch leider von vielen Lehrern diese Afterkunst gepflegt, aber ich habe bei meiner häufigen Teilnahme an Sängerfesten und als Preisrichter auch viel Minderwertiges gehört von den Vereinen, die von den freien Musikern letzter Qualität geleitet wurden. Diesen Kunstbanausen in beiden Lagern Kampf bis aufs Messer! Aber auch denen, die diese traurigen Erzeugnisse ihrer „edelsten Kräfte" (Urbach) jährlich zu Hunderten auf den Musikmarkt werfen und namentlich die kleinen Männerchöre mit ihren gefühlstriefenden Schlagern verseuchen. Und wer sind die Komponisten dieser Musik, „deren Pflege der Kunst mehr schadet als nützt"? Sind es mehr Lehrer oder mehr akademisch gebildete (Richard) Musiker? Wer sind es dann auch, die als „Priester der echten Kunst" den musikalischen Geschmack eines ganzen Volkes gegenwärtig auf ein tieferes Niveau herabdrücken durch den traurigen Operetten-Klimbim? Es sind keine Lehrer, sondern ...! Ich glaube, die Musiker haben im eigenen Lager noch viel auszukehren und brauchen die Steine nicht zu dick zu wählen, die sie auf die Lehrer schleudern.

Wenn Prof. Urbach meint, daß die Lehrer durch ihre musikalische Tätigkeit ihren Dienst vernachlässigten, so könnte das nur eintreten, wenn sie die volle Tätigkeit eines Musikdirektors nebenbei ausübten. Bei Uebernahme einiger Musikstunden, eines Gesangvereins oder eines Organistenpostens ist das ausgeschlossen. Uebrigens sorgt schon die stattliche Reihe der Schulaufsichtsbeamten dafür, daß der Lehrer „voll und ganz" seine Schuldigkeit tut. Die Lehrer würden auch gern auf diese Nebenbeschäftigung verzichten, wenn sie nicht durch ihre geringe Besoldung darauf angewiesen wären. Denn „gut" bezahlte Stunden und Dirigentenposten erhalten die Durchschnittsmusiker unter den Lehrern wahrhaftig nicht! Hoffentlich fordert Herr Urbach diese Beseitigung des Nebenverdienstes auch von den akademisch gebildeten Musiklehrern an den höheren Schulen, die auch feste Staatsstellung und Pensionsberechtigung haben und erfahrungsgemäß durch ausgedehnte nebenamtliche Wirksamkeit dem freien Musiker das Brot nehmen.

Von einer eigentlichen Konkurrenz der Lehrer kann wohl nur in den größeren Städten die Rede sein — die kleineren und die Dörfer werden uns ja überlassen —, und sie trifft hier nicht diejenigen, die sich bemühen, „den riesigen Anforderungen ihrer Kunst Genüge zu leisten", sondern fast ausschließlich die freien Musiker geringerer und geringster Qualität, bezw. Personen, die die Kunst nur als „Kuh betrachten, die sie mit Butter versorgt". Was für fragwürdige Existenzen segeln nicht hier ohne jeden Befähigungsnachweis unter der Flagge des freien Musikers! Hier sitzen „ungeprüfte Dilettanten", wie uns Herr Richard ebenso freundlich wie unberechtigt nennt, im eigenen Lager der Musiker, Leute, die kaum ein Instrument einigermaßen beherrschen, dabei von einer ebenso dürftigen musikalischen wie wissenschaftlichen Allgemeinbildung. Mit diesen Berufsmusikern können wir „ganz mangelhaft vorgebildeten Leute" (Urbach) uns wohl auf eine Stufe stellen, und daß in den Städten die kleineren Gesangvereine durchweg den Lehrer als Dirigenten diesen Berufsmusikern vorziehen, gibt doch zu denken! Es muß um die Dirigentenqualität der Lehrer doch nicht so schlecht bestellt sein, daß sie dazu noch extra einen Befähigungsnachweis nötig hätten. „Das einzig maßgebende Forum in Sachen der freien Kunst ist die öffentliche Meinung" sagt die Red. der „N. M.-Z." (Heft 13).

So beschränkt sich meines Erachtens die Konkurrenz der Lehrer auf die größeren Städte und trifft Leute, die eine „ganz mangelhafte Ausbildung" besitzen und durchaus nicht den Anforderungen genügen, die Prof. Urbach als Charakteristikum des Musikers angibt. Da er der Lehrerschaft empfiehlt, gegen solche vorzugehen, die sie in „ihrer Ehre schädigen", so möchte ich ihm als Entgelt den Rat geben, dahin zu wirken, daß alle Musiker auf das Niveau der musikalischen Bildung und der hohen Auffassung ihrer Kunst erhoben werden, auf dem er anerkanntermaßen steht, und daß der Musikerstand von allen mit ganz mangelhafter Vorbildung handwerksmäßig Arbeitenden sich befreit. Sie „schädigen den Stand in seiner Ehre". Dann erst wird es einen wirklichen Musikerstand geben, und dann wird auch die Konkurrenz des Lehrerstandes von selbst aufhören. Ob wir's erleben?!

---

# Unsere Künstler.

## Luigi Maria Magistretti — ein Meister der Harfe.

In den letzten Jahren sind die Harfenisten und Harfenistinnen in den Berliner Konzertsälen nicht selten gewesen. Merkwürdigerweise kamen die besten aus dem sonnigen Italien. Dort scheint für die vielsaitige Schöne, und auch Kostspielige, ein viel regeres Interesse zu herrschen als bei uns. Ich habe wenigstens in den letzten Jahren von keinem deutschen Harfenvirtuosen gehört, der mit seinem Instrument auf dem Buckel, pardon im Gepäckwagen des D-Zuges, die Lande durchreist hätte. Gelegentlich sieht man mal einen Harfenisten eines größeren Orchesters in die kleine Nachbarstadt reisen, um beim Abonnementskonzert die Stadtkapelle um ein bestaunenswertes Instrument zu bereichern. Was sonst noch mit einer Harfe pilgert, geht meistens unter der Spitzmarke „Juhle", hat das Instrument in einem grünen Zeugsack und stammt aus Böhmens nordwestlicher Musikantengegend.

Dieser *Luigi Magistretti* aber, der sich in Berlin hat hören lassen, ist unter allen Brüdern und Schwestern seiner Zunft ein Fabelwesen. Man hätte nie geglaubt, daß seine Leistungen auf einer Harfe möglich sein könnten. Erstens gibt es für ihn keinen Unterschied zwischen diatonischer und chromatischer Harfe. Vielmehr will sein Spiel wie der reine Hohn auf die chromatische Harfe scheinen, die von Paris aus sehr protegiert und lanciert wird. Magistretti spielt nämlich die für das chromatische Instrument geschriebenen Werke mit lächerlicher Leichtigkeit auf der diatonischen Harfe. Chopins Klavier-Etüden trägt er mit nur ganz geringen Veränderungen des Klaviersatzes vor. Ja selbst Bachs Chaconne, in Busonis Klavierübertragung, hat er hier im Konzert gespielt, und das nicht etwa zum Entsetzen der Zuhörer. So etwas hat natürlich nur den Wert des Experiments, aber nichtsdestoweniger beweist doch Magistretti, daß es rein technisch genommen möglich ist.

Dieser Künstler — er ist es in des Wortes wahrer Bedeutung — ist aber nicht nur ein technisches Genie, sondern auch ein vortrefflicher Musiker und menschlich eine Persönlichkeit. Seine Musikerschaft beweist nichts deutlicher als die völlig musikalisch-sinngemäße Interpretation der vorgetragenen Werke. Seine Technik erlaubt es ihm eben, seinen musikalischen Regungen bis zum Aeußersten zu folgen. Was würde das aber besagen, hätte Magistretti nicht auch einen ganz wundervollen, unendlich vieler Nuancen fähigen Ton. Schon



LUIGI MARIA MAGISTRETTI.

der normal gegriffene Ton singt unter seinen Fingern förmlich aus dem Instrument heraus und klingt augenscheinlich viel länger als bei anderen Harfenisten. Aber dann hat Magistretti noch Mittel und Wege gefunden, den Ton klanglich zu variieren, nicht nur um einige Grade, sondern in ganz außerordentlicher Vielfältigkeit. Staunenswert sind die verschiedenen Klangwirkungen allein schon, die er aus den dicht am Boden gegriffenen Saiten herausholt. Gewöhnlich klingen sie nur trocken und seltsam hart. Magistretti färbt sie bis zu fast unweltlichen mystischen Klängen um, die gar nicht mehr von der Harfe herzukommen scheinen. Seine Kunst des Flageolettspiels steht auf gleicher Höhe. Da ist es kein Wunder, daß ihn die Berliner Presse durchweg in den höchsten Tönen gelobt hat. Wo er hinkommt, wird Magistretti immer eine Sensation sein. **H. W. Draber.**

* * *

## Hertha Stolzenberg.

DIREKTOR Hartmann vom Deutschen Opernhaus in Charlottenburg ist ein geschickter Finder von Kräften, wie er für sein Theater braucht. Einer seiner glücklichsten Griffe war das Engagement von *Hertha Stolzenberg* für jugendlich-dramatische Rollen. Diese ausgezeichnete und sehr zukunftsreiche Künstlerin hat seit der Eröffnung des Hauses Erfolg auf Erfolg gehabt und ist jetzt bereits so populär wie nur wenige Sängerinnen in Berlin. Eine hervorragend gute Stimme, die noch nicht an der Grenze ihrer Entwicklungsfähigkeit angekommen ist, und ein ganz ungewöhnliches Spieltalent sind mit einer vorzüglichen Bühnenerscheinung verbunden, aus der bei jeder Bewegung ein famoses, wohlkontrolliertes Talent hervorlugt. Hätte Fräulein Stolzenberg nicht ihre schöne Stimme, so würde sie mindestens eine bedeutende Schauspielerin geworden sein. Diese schauspielerische Begabung setzt sie instand, jede ihrer Rollen mit fast vollendeter Plastik und Charakteristik zu formen. Anlehnungen an andere große Darstellerinnen bemerkt man bei ihr fast nie.

Hertha Stolzenberg ist eine Tochter des verstorbenen Tenors und Gesangsmeisters Prof. Benno Stolzenberg. Er war ihr einziger Lehrer, den sie leider schon verlor, als sie erst 16 Jahre alt war. Sie hat sich dann allein weitergebildet, stets aufmerksam verfolgend, wie es andere machten. „Mein bester Lehrer war die Praxis an der Bühne", erklärte sie mir, als ich meine Verwunderung über ihren seltsamen Studiengang ausdrückte. Ihr „Entdecker" war Gregor, der ihr an der damaligen Komischen Oper gleich von Anfang an große Rollen gab. Sie blieb dem Hause auch treu, als Gregor nach Wien ging und Gura die Direktion übernahm. Dann war sie ein Jahr in Kiel und wurde später für die Strauß-Festspiele im Haag verpflichtet, wo sie in sämtlichen Opern des Meisters unter seiner Leitung Hauptrollen zu singen hatte. Darauf erfolgte das Engagement an die Charlottenburger Oper. Ein noch junges Leben, aber reich an Arbeit und groß an Kunstbegeisterung blüht hier weiter. Der Erfolg ist nicht ausgeblieben, und wenn nicht alle Zeichen trügen, so wird man eine glänzende Karriere verfolgen können. **H. W. D.**



HERTHA STOLZENBERG.
Hofphot. L. Otto Weber, Meiningen.

---

# Allerlei Nachbarn.

**Theater- und Konzert-Potpourri von JOSEF LEWINSKY.**

WER hätte im Theater und im Konzertsaal nicht schon über unangenehme Nachbarschaft zu klagen gehabt? Hundertfach sind die Fälle, in denen dem Besucher durch üble Eigenschaften der Umgebung der Kunstgenuß verleidet werden kann. Da die Anwesenden „ausgeschlossen" sind, beziehen sich unsere Beobachtungen natürlich auf die Nichtleser dieser Aufzeichnungen . . .

Du trittst an den Kassenschalter. Wenn Vorsicht nicht die Stiefmutter der Weisheit ist, dann läßt du dir bei Entnahme des Billetts die „guten Nachbarn" vom Kassierer garantieren. Die Vorsicht ist nicht überflüssig, denn der tückische Zufall hat dich vielleicht zwischen zwei Personen gesetzt, die umfangreich deinen Platz mit in Anspruch nehmen. Das ist indessen nicht so schlimm, wie wenn du einen Herrn an deiner Seite hast, der bekannte Stellen der Oper mitsingt, ein beliebtes Musikstück mitsummt oder — um dir seine Literaturkenntnis zu beweisen — den Monolog des Hamlet mitdeklamiert. Sehen oder Nichtsehen ist im Theater sehr die Frage. Nimm dich daher vor Nachbarn in acht, die dir die Aussicht auf die Bühne versperren. Vordersaßen von zwei Meter Breite und zehn Meter Länge sind entschieden zu meiden. Auch Kurzsichtige, die, um besser zu sehen, sich fortwährend erheben, und Vorsitzende, die schwindelerregend den Kopf hin und her bewegen. Damen mit turmhohen Frisuren, Vogelnestern und Gemüsegärten auf dem Haupte — setze dich möglichst aus dem Wege. Die Hüte selbst müssen ja wohl in der Garderobe abgegeben werden. Es soll indessen vorkommen, daß Damen hinter dir die Kopfbedeckung auf dem Schoß halten und in ihrem Enthusiasmus mit der Hutnadel durch die Lehne deines Sitzes dich in den Rücken stechen. Ein derartiges Attentat ist fast so unangenehm, wie wenn dein Nebenmann über das „schlechte Spiel" der Schauspielerin sich mit dir unterhält, und diese zufällig deine Frau ist. Der entgegengesetzte Fall ist ja auch denkbar, es ist dann aber wenigstens die Frau des anderen. Bist du Kritiker, dann umlauern dich in Gestalt verschiedener Personen, die dein Urteil zu beeinflussen suchen, unsägliche Gefahren. Der Vater der Debütantin, der dir aus seiner Dose unausgesetzt „Prisen" anbietet, und die Mutter der Naiven, die dich aus ihrer Bonbonniere mit Süßigkeiten traktiert; die Tante des Liebhabers, die dir schmachtende Blicke zuwirft, und die Frau des Tenoristen, die dich mit Schmeichelworten umkost. Der Cousin der Primadonna, der dich mit Kulissengeschichten regaliert, und der Großvater der Soubrette, der dir von seinen Weinbergen Wunderdinge erzählt. Von dem Urgroßvater der komischen Alten, der im Zwischenakt den schnöden Versuch macht, dich mit einem Glase Bier zu bestechen, will ich gar nicht reden . . .

Aber auch ohne Preßbeziehungen bist du vor unwillkommener Nachbarschaft nicht sicher. Der „Prophet", der alles schon vorher weiß, ist zu fürchten. „Paß auf, Malchen, zwischen den beiden Liebhabern kommt es ganz bestimmt zum Duell," weissagt dein Nebenseher seiner Frau. Oder: „Na, wenn Olga ihrem Mann mit dem Lumpenkerl nicht durchgeht, laß ich mich hängen!" . . . Du wartest diesen Moment nicht ab und verlässest mißgestimmt das Theater. Ein anderes Mal hat der Zufall dir einen glattrasierten Herrn an die Seite gesetzt, in dem du alsbald den Provinzmimen ohne Engagement erkennst. Er wird gewiß nicht die Gelegenheit vorübergehen lassen, ohne dich mit seiner Auffassung der Rolle des seligen Kainz bekannt zu machen. Vielleicht bist du auch schon in die Gesellschaft des angehenden Opernsängers geraten, der die Neugier auf seine „phänomenale Stimme" in dir erweckt hat. Wenn du Glück hast, singt er dir das „hohe C" im Parkett vor. Den gesprächigen Herrn zu deiner Rechten, der seine Gedanken über die Vorstellung mit dir „austauschen" will, kannst du, ohne unhöflich zu erscheinen, nicht umgehen. Nimm dich aber vor Uebervorteilung in acht. Unangenehmer ist der Wollhändler aus Neutomischel, der dir versichert, daß der Faust „bei mir zu Hause" besser gegeben wird als im Berliner Schauspielhause. Nicht weniger unsympathisch

ist der blasierte Herr mit dem Monokel in dem süffisanten Gesicht, der bei den vollendetsten Kunstleistungen sich langweilt und mit seinem Gähnen die ganze Nachbarschaft ansteckt. Das Patentgigerl, das mit seinen intimen Beziehungen zu schönen Künstlerinnen renommiert, ist nur lächerlich. Lästig als Nachbar ist jedoch der mit der Schallkraft seiner Hände — No. 123/4 — dich zum Klatschen animierende Claqueur. Und nun gar der schlecht abgerichtete, an den ungeeignetsten Stellen applaudierende Claqueur! . . . Kennst du das unmusikalische Karnickel, das schon zu klatschen anfängt, wenn das Gesangsstück noch nicht zu Ende ist? Auch ein lieber Nachbar! Das Hineinapplaudieren in das Nachspiel einer Vokalkomposition zeugt überhaupt von schlechter musikalischer Erziehung. Gegen den Zuhörer an deiner Seite, der eingeschlafen, ein Schnarchsolo exekutiert, sei nachsichtig. Vielleicht ist das Stück zum Einschlafen.

Das herzhafte Niesen im Theater und Konzert ist nicht so störend wie das krampfhafte Husten. Leute, die erkältet sind, sollten zu Hause bleiben. Auch Personen, die von Jodoform, Chloroform und ähnlichen „Formen" duften, könnten ihre Nachbarschaft auf ihre häusliche Umgebung beschränken. Von den starken Parfüms mancher Damen wage ich gar nicht zu reden. Gegen schöne Nachbarinnen, die sich im heißen Saal Luft zufächeln, ist nichts einzuwenden — vorausgesetzt, daß sie dich nicht als „Luft" ansehen. Wie gerne möchte man aber plaudernde Damen aus seiner Nähe fortfächeln! Hast du die Nachbarschaft solcher im Konzert nicht schon erduldet? Die Instrumentalmusik ist geradezu geschaffen für eine „gemütliche" Unterhaltung. Wie prächtig läßt sich's bei einer langweiligen Symphonie von Haydn, Mozart oder Beethoven plaudern! Mit dem Allegro kann man die Dienstbotenfrage so hübsch verbinden. Das Adagio und das Modemagazin gehören entschieden zusammen. Das Menuett bietet die schönste Gelegenheit, vom kommenden Ball zu sprechen, und das Finale? Nun, das Ende vom Liede ist immer der Liebhaber . . . Eine schwerhörige Frau neben uns verursachte mit ihren vernehmbaren Bemerkungen viel Störungen. So oft sie ihre Umgebung über einen Witz des Komikers lachen sah, fragte sie ihren Gatten laut: „Was hat er gesagt?" Schweigsamer ist jedenfalls das Ehepaar neben dir, das in der Dunkelheit des Zuschauerraumes während der Vorstellung sein Abendbrot verzehrt. Das Rascheln des „Stullenpapiers" macht dich nicht so nervös wie das fortgesetzte Knistern des zappligen Nachbars mit dem Textbuch oder dem Theaterzettel. Ein Zeichen von Vertrauen gibt dir zweifellos der sparsame Herr, der, statt den Theaterzettel zu kaufen, ihn lieber ein dutzendmal von dir borgt. Der liebenswürdige Andere will dich nicht in gleicher Weise belästigen, er betrachtet daher dein Opernglas den ganzen Abend als sein Eigentum. Schmerzlicher ist allerdings der dicke Herr, der in die falsche Sitzreihe geraten ist und dir „im Vorbeigehen" auf die Hühneraugen tritt. Wärst du boshaft, würdest du dich bei einem jener Spätlinge, die mehrere Sitzreihen durchirren, bis sie ihren Platz gefunden haben, revanchieren. Wie oft haben wir uns im Konzert über Nachzügler, die das schönste Musikstück niedertrampeln, schon geärgert. Leute mit Freibilletts sollten wenigstens rechtzeitig erscheinen.

Wenn es im Alltagsleben vorzukommen pflegt, daß ein guter Freund, um dich für ein wichtiges Gespräch festzuhalten, dir einen Rockknopf abdreht, so sind im Theater die Fälle nicht ausgeschlossen, in welchen dein Nebenmann, um dir sein Entzücken auszudrücken, dich in den Arm kneift oder in die Rippen stößt. Der händelsüchtige Nachbar ist wohl nur in den „höheren" Regionen zu finden, dort, wo man sich seinen Platz mit den Ellbogen erkämpfen muß. Aus meiner eigenen Jugend weiß ich mich eines solchen Wüterichs zu entsinnen. Mit Einbuße meiner dünnen Rockschöße hatte ich mir in der vordersten Reihe „oben" einen Platz erobert. Ein Rücksaße wollte ihn mir streitig machen. Ein Faustkampf drohte zu entbrennen; um ihn zu verhindern, nahm ein Schutzmann uns beide zur Wache. In einem anderen Falle — Jugend hat ja keine Tugend — hätte ich wirklich Arrest verdient. Als ich nämlich in einer abgeänderten Vorstellung meinen naiven Nachbar in dem Glauben ließ, er habe „Maria Stuart" gesehen, während die Posse „Einen Jux will er sich machen" gegeben wurde. Der glücklichen Naivität, die die Vorgänge auf der Bühne für wirkliche Begebenheiten hält, kann man noch oft begegnen. Das bekannte Dienstmädchen, das nach dem Akt das Theater verläßt, weil der folgende erst „vierzehn Tage später" spielt, ist in seiner Empfindung ebenso ungeschminkt wie der ehrliche Landmann, der, über die Schändlichkeiten Franz Moors empört, dem Darsteller der „Canaille" zuruft: „Na warte du Rabenaas, wenn ick dir kriege!" . . . Mit Vergnügen erinnere ich mich jenes Nachbars, den Glucks „Orpheus" mir zugeführt. Während der ersten Akte konnte ich eine wachsende Unruhe bei ihm wahrnehmen. Wiederholt schüttelte er unwillig den Kopf und brummte vor sich hin: „Bei uns hatte Orpheus doch 'ne Geige" . . . „Schöner Orpheus das, für mein schweres Geld! Ein Orpheus ohne Fliege!" . . . Endlich — es war gerade bei dem „Reigen seliger Geister" im Elysium — wandte er sich an mich mit der Frage: „Ach, entschuldigen Sie mein Herr, wann kommt denn eigentlich die Stange Siegellack?" . . . Der gute Mann hatte Glucks „Orpheus" mit dem Offenbachschen „in der Unterwelt" verwechselt, und die „Stange Siegellack" war der famose „Prinz von Arkadien".

# Breslauer Uraufführungen.

NACH einer Amtsführung von zwei Jahrzehnten hat Dr. *Theodor Loewe* unfreiwillig aufgehört, Direktor des Breslauer Stadttheaters zu sein. Als sein Nachfolger hat der Oberregisseur am Schauspielhause in Frankfurt a. M. Herr *Woldemar Runge*, wie seinerzeit gemeldet, die Würde eines Intendanten der städtischen Opernbühne erhalten. Da er nicht wie Dr. Loewe Pächter des Theaters und dessen Direktor auf eigene Rechnung und Gefahr ist, sondern ein festes, hohes Gehalt bekommt, kann er von des hiesigen Publikums Theaterlaunen und großer Theatermüdigkeit, die sich auf die Operette und das Kino leider nicht erstreckt, im Gegensatz zu seinem Vorgänger wirtschaftlich unabhängig sein. Darum wird er hoffentlich in der Verbesserung des Spielplans eine seiner wichtigsten Aufgaben sehen. Oberon und Heiling, Euryanthe und den Vampyr, Joseph und den Wasserträger, Iphigenie und Orpheus, den Tempelherren und die Jüdin (nicht die von Halévy!) und die Gestalten aus Mozarts Cosi fan tutte Idomeneo und Titus wollen wir bei uns als Gäste sehen. Manche von ihnen sind seit Jahrzehnten nicht in unseren Gehörs- und Gesichtskreis getreten, und ebenso sehr wie nach ihnen verlangen wir nach der Bekanntschaft mit wertvollen modernen Opern, z. B. denen von *Hans Pfitzner* und den zeitgenössischen Franzosen. Aus deren Gruppe lernten wir — nachdem *Straußens* Ariadne und *A. Kaisers* „Stella maris" und „Theodor Körner" zu uns gekommen waren — *Févriers* lyrische, allzu lyrische „Monna Vanna" kennen. War Maeterlincks Wortdrama opernhaft, so ist es als Oper kein Musikdrama, aber immerhin beachtenswert, wenn eine Künstlerin wie Frau *Miekley-Kemp*, die wir an Berlin verlieren, die Hauptrolle innehat. Direktor Loewe hat sich vor seinem Abschied sogar zur „deutschen Uraufführung" der vom Grafen *Geza Zichy* gedichteten und komponierten Oper „Rodosto" aufgeschwungen. Die Bezeichnung „eine ungarische Oper" charakterisiert das ganze Werk, das den letzten Teil der „Rakoczi-Trilogie" bildet. Der vorausgehende Teil „Nemo" ist ebenfalls in Breslau bekannt geworden. „Rodosto" ist bisher nur in Budapest aufgeführt, und nur dort, in der Heimat des Helden, wird die Oper eine Heimstätte haben können. Nur dem Kenner der Geschichte des ungarischen Freiheitshelden Rakoczi II. werden in dem lockeren Gefüge der Handlung die unklaren Andeutungen über Vertrag, Verrat, Verbannung, Frieden u. a. verständlich sein. In dieser „Beschränkung" auf die Kreise der kundigen Thebaner an der Donau und Theiß zeigt sich nicht der Meister. Daß der Urtext dichterische Schönheiten aufweist, darf man dem als Künstler von feinem Geschmack bekannten Verfasser wohl zutrauen, aber aus *Paul Weiners* deutscher Bearbeitung, die in ganz reizloser Prosa gehalten ist, geht es nicht hervor. Ungarisch ist natürlich auch der Charakter der Musik. Dadurch werden gerade die besten ihrer Teile zu sogenannten dankbaren Stellen. Der prächtige Rakoczi-Marsch, dem zuliebe schon Berlioz seinen „Faust" nach Ungarn verlegt hat, findet effektvolle Verwendung, hauptsächlich in dem kraftvoll militärmusikalischen Vorspiel zum dritten Akt, der in Rodosto am Marmarameer spielt und ohne innere Berechtigung dem Werke den Titel gegeben hat. Auch sonst hört man magyarisch-rassige Rhythmen, Klangwirkungen und Melismen. Manchmal kommt eine elegische Lenau-Stimmung auf. Daß man zuweilen Takte aus Liszts Hungaria, Mazeppa und ungarischen Rhapsodien zu hören glaubt, ist ganz natürlich; gerade das Ungarische ist der elektrisierende Lebensnerv der Partitur. Ihre nicht nationalen lyrischen Teile sind oft schwach und wirken bisweilen naiv, z. B. wenn sich Liebesüberschwang jedesmal an Harfenarpeggien um Unterstützung wendet. Während sich das von Voltaire als einzige von allen Kunstgattungen verpönte genre ennuyeux namentlich innerhalb des ersten Aufzuges einigemale zu erkennen gibt, läßt uns der Schluß dieses Aktes — ein vorzüglich gebauter Chorsatz und eine stimmungsvolle Trauermusik — interessiert aufhorchen. Hier zeigt sich der Komponist als schätzenswerter Kontrapunktiker und in gleicher Eigenschaft am Ende des zweiten Aufzuges, der durch graziöse, lebendige Tanzrhythmen in hübscher Instrumentierung auffällt. Das Wesen der Musik Zichys ist ein gewisser Schmiß, eine ehrliche nationale Verve; beides hat auch sein Lehrer Liszt, und wie manchmal bei ihm, so bleibt auch Zichys innere Gestaltungskraft hinter der äußeren zurück. Seine Sprache der Affekte ist ärmer als die Sprache der Effekte. Von starker Wirkung sind zwei Erkennungsszenen und die Stelle, wo der dem Tode nahe Held die einst

siegreiche Fahne küßt, aber sonst läßt das bröckelige Textbuch dramatische Eindrücke nicht aufkommen. Das patriotische Leitmotiv und einige seltene Klangmischungen geben der Partitur die Züge zu ihrer Physiognomie.

Der einzigen bedeutenden Rolle, der des Rakoczi, kam Herrn *Heckers* wundervoller Bariton gut zu statten.

Die reichen Stimmittel und vornehmen Gesangsmanieren dieses Sängers konnte man von neuem bewundern bei dem außergewöhnlichen Ereignis der Breslauer Uraufführung der 300 Jahre alten Oper L'Orfeo von *Claudio Monteverdi* in einer gut modernisierten Bearbeitung. Natürlich hat man diese musikhistorisch interessante Tat nicht etwa dem Stadttheater oder einem der großen Musikvereine zu danken, sondern einer kleinen Gruppe für musikalische Bildung begeisterter Akademiker unter der Führung des Universitätsprofessors Dr. *Kinkeldey*. Sein Schüler, der junge Dr. *Hans Erdmann-Guckel*, ist sowohl der Restaurator der alten Klangbilder wie der Bearbeiter und Uebersetzer der „favola" von *A. Striggio*. Er hat die auf Veranlassung des mantuanischen Herzogs Francesco Gonzaga entstandene Oper mit vollem Recht ihrer höfischen Umwelt entrissen und die ersten beiden Akte vereint; den ganzen letzten Aufzug hätte er vielleicht nicht opfern sollen. Die Uebersetzung ist geschmackvoll, doch nicht ganz frei von Verstößen gegen das hier schwer zu erfüllende Gebot, die klanglosen Nebensilben der deutschen Sprache auch in der Tonsprache als nebensächlich zu behandeln. Die Handlung, teils heroisch, teils idyllisch, ist einfach und aus den in der Renaissance zur Blüte kommenden hellenisierenden Keimen der italienischen Kunst und Literatur leicht zu verstehen. Sie folgt der alten und sehr bekannten, im 17. und 18. Jahrhundert oft dramatisch behandelten Sage von Orpheus, der nach langer Liebessehnsucht in der Vermählung mit Eurydice sein höchstes Liebesglück erreicht, durch den Tod der Gattin wieder schwinden sieht und die ihm infolge der Macht seines Gesanges und treuester Gattenliebe von den harten Hütern der Unterwelt gnädig gestellte Bedingung zum Wiedererwerbe Eurydices nicht erfüllen kann, so daß er sie für immer verliert.

Nicht weniger als der Bearbeiter des Textes hatte der Musiker zu leisten. Was Erdmann-Guckel vorfand, war großenteils nur Skizze. Im Gegensatz zur Notierung der Chöre und der Symphonien und Ritornelle benannten Orchestersätze beschränkte sich die Aufzeichnung der Instrumentalmusik zu den Singstimmen auf die Rudimente des Generalbasses. Hier hat des Bearbeiters Wille des Komponisten Willkür ins Joch fester Harmonik gespannt. Aus dem Orchester verschwanden die alten Gravicembali, Chitaronen, Gamben, Zinken und das Regal, um dem Klavier, Gitarren, Bratschen und Celli, Trompeten und dem Harmonium Platz zu machen. Abgesehen von dem Zusammenklange massiver Harmoniumakkorde mit zarten Harfenpassagen kann man mit der modernen Bearbeitung einverstanden sein. Infolge der Aenderungen am Text und an der Musik wird mancher die Frage stellen, ob wir uns von der Wesensart und dem Werte der Monteverdischen Oper, die sich doch bei der Uraufführung vor 306 Jahren den Mantuanern in ganz anderer Gestalt gezeigt hat, noch den rechten Begriff machen können. Diese Frage ist zu bejahen; denn auch aus der Erneuerung des „Orfeo" läßt sich seine und seines Schöpfers Bedeutung erkennen: Monteverdi steht am Ausgangspunkt der musikdramatischen Entwicklungslinie, die über Gluck, Mozart und Weber zu Wagner führt. Er ist einer der ersten „Ausdrucksmusiker". Das Wort als Vermittler des Sinns der Handlung macht bei ihm schon seine Herrscherrechte über den Ton geltend, die Instrumentation richtet sich nach der jeweiligen Stimmung, die steife Diatonik der älteren Zeit ist durch die schmiegsame Chromatik belebt, die musikalische Deklamation, die schon in den sogenannten Monodien der Florentiner nach Wahrheit des Ausdrucks strebte, ist durch ariose Ansätze, durch breite Spuren „geschlossener" Melodik reizvoll gemacht, das Gefühl für Tonpoesie beginnt die musikalisch-arithmetische Berechnung zu verdrängen. Manche dem Zeitgeschmack huldigende Roulade mag Erdmann-Guckel beseitigt, manches graue Perückenzöpfchen von Notenköpfen entfernt haben. Und doch gibt es, vor allem in den Rezitativen noch genug tote Stellen, über die man geduldig hinweg hören muß, um frisches Leben zu spüren. Dies äußert sich z. B. in der pastoralen Reigenmusik, in der Rolle der Unheil kündenden Botin, in den Bittgesängen des Orpheus, in seinem Auftritt mit der allegorischen Speranza und hauptsächlich in den kleinen instrumentalen Zwischenspielen. Unter diesen fällt besonders durch einfache monumentale Eindrucksfähigkeit das aus Viertel- und Achtelnoten plastisch gestaltete L e i t m o t i v auf, das dreimal an entscheidenden Stellen erklingt. Was dieser Oper — dem ersten Bühnenwerke Monteverdis — doch fehlt, ist die dramatische Stoßkraft und das, was Lamprecht als „Reizsamkeit" bezeichnet. Beides verlangt der moderne Theaterbesucher, der sich nur „amüsieren" will. Doch wer den guten Willen und gutes Rüstzeug zu einer musikalischen Entdeckungsfahrt mitbringt, wird auf mancher Station dieser Reise in die Frühlingslandschaft des Musikdramas erstaunt und erfreut verweilen. Bildungsbeflissene Kunstfreunde haben ein Recht darauf, zu erfahren, wie man vor drei Jahrhunderten musiziert hat.

Allerdings verliert eine Oper wie dieser „Orfeo" viel von ihrer Wirkungskraft, wenn nicht überall der italienische bel canto und die hellenische Gebärdensprache herrschen. Manches, was man hörte und sah, war weder italienisch noch hellenisch, sondern dilettantisch. Man hatte nämlich zur Verringerung der Kosten die Chöre und die Mehrzahl der Solopartien mit Dilettanten besetzt. Die Unfreiheit in den Stimmbändern und Gliedmaßen der meisten dieser Neulinge auf der Bühne fiel um so mehr auf, als neben ihnen Künstler von Beruf wirkten; aber ihr opferfreudiger Wagemut und ihre ernste Mitarbeit sind jedenfalls ebenso anerkennenswert wie die erfolgreichen Bemühungen aller übrigen Mitwirkenden.

Ueber die musikalischen Veranstaltungen in der „Jahrhunderthalle", in der im September auch eine Aufführung von Mahlers Achter Symphonie stattfinden soll, werde ich mich noch äußern. Dr. **Paul Riesenfeld.**



# Kritische Rundschau

**Heilbronn.** Die vor zwei Jahren gegründete „Konzertgesellschaft" hat heuer wieder sechs Konzerte veranstaltet, die sich auf vornehmer künstlerischer Höhe hielten und schon äußerlich durch zahlreichen Besuch die verdiente Würdigung und Anerkennung fanden. Die Gründung der genannten Gesellschaft schuf eine solide wirtschaftliche Grundlage, die es ermöglicht, rein finanzielle Rücksichten zurücktreten zu lassen und künstlerische Grundsätze stärker zu betonen. Namentlich ist es möglich geworden, das Orchester (Kapelle des hiesigen Füsilierregiments unter Obermusikmeister *Eschrich*) durch Mitglieder der Stuttgarter Hofkapelle regelmäßig nicht unbeträchtlich zu verstärken. Endlich gab der Eintritt *August Richards* in die Leitung der Konzerte (im Wechsel mit H. Eschrich) dem ganzen Unternehmen neue künstlerische Impulse. Eines der Konzerte bleibt der Kammermusik vorbehalten. Das Stuttgarter *Wendling*-Quartett (Beethoven, Schumann, Haydn) entzückte durch seine bekannten Vorzüge, namentlich das vollendet einheitliche Zusammenspiel, die Hörer. Von den 5 Orchesterkonzerten verdient besondere Hervorhebung ein künstlerisch bedeutender Bach-Beethoven-Abend und eine Richard-Wagner-Feier, die außer dem Parsifal- und Meistersingervorspiel den Huldigungsmarsch und die Faustouvertüre brachte, beide unter A. Richards ausgezeichneter Leitung, unter dem auch noch R. Straußens „Tod und Verklärung" (hier zum erstenmal!) eine ergreifende Wiedergabe fand. Eschrich dirigierte mit sicherer Technik Symphonien von Mozart (Es) und Tschaikowsky (VI, h), sowie verschiedene Werke von Weingartner (Gefilde der Seligen), Liszt (Mazeppa), Gluck, Dvorak und Volkmann. Die Solisten der 5 Konzerte waren Karl Erb und Margarete Cloß aus Stuttgart, Marie Luise Debogis aus Genf, ferner der als Bach-Spieler so ausgezeichnete Prof. Felix Berber (München) und die als Pianistin glänzende Kammervirtuosin Kwast-Hodapp (Berlin). — Bedeutendes hat A. Richard im vergangenen Winter als „Singkranz-Dirigent" mit seinem Verein vollbracht. Hugo Wolfs „Feuerreiter", der den Abend eröffnete, ergriff und erschütterte, und Schillings' schwieriges, aber das Studium reichlich lohnende „Hochzeitlied" wirkte tief und nachhaltig. Zwischen beiden Chorwerken sang der vierstimmige Frauenchor Ludwig Thuilles zarte „Traumsommernacht" (mit Solovioline, Harfe und einigen Holzbläsern). Thuilles „Romantische Ouvertüre" und Schillings' Vorspiel zum zweiten Akt der Ingwelde waren die Orchesterstücke. Schillings, der zu dem Konzert erschienen war, dirigierte seine beiden Werke selbst und wurde stürmisch gefeiert. Das zweite Konzert brachte eine Aufführung der seit Jahrzehnten hier nicht gehörten Matthäus-Passion und wurde ein musikalisches Ereignis bedeutendster Art. Im Programm des dritten Konzerts standen nur a capella-Chöre, und zwar der wirkungsvoll aufgebaute achtstimmige Doppelchor von Peter Cornelius „An den Sturmwind", drei der leider viel zu selten gesungenen gemischten Chöre von Löwe (darunter das poetisch-ergreifende „In der Marienkirche") und endlich drei dem Singkranz gewidmete Chöre seines Dirigenten Richard („Der Abend", „Nacht" und „Der Morgen"), die mit ihrer ganz modernen Harmonik und ihrer ausdrucksvollen Stimmungsmalerei auf den aus der „neuen" Schule hervorgegangenen Tonsetzer hinweisen und diesem sehr herzlichen Beifall eintrugen. Der Solist O. Weßbecher aus Karlsruhe (Bariton) sang ebenfalls einige fein empfundene Lieder von Richard und mehrere Balladen von Löwe. — Von sonstigen musikalischen Veranstaltungen nennen wir noch ein historisches

Konzert, das Musikdirektor *Edgar Hansen* mit seiner „Heilbronner Chorvereinigung" gab, einem aus wenigen aber ausgesuchten Stimmen bestehenden gemischten Chor. Das interessante Programm enthielt kirchliche und weltliche Kompositionen aus dem 16.—18. Jahrhundert von Palestrina, Arcadelt, Vecchi, Lasso, Donati, Meyland, Hasler, Gastoldi und Perez und Orchesterwerke von Händel und Bach. Endlich gab Lehrer *A. Kohler* mit seinem strebsamen gemischten Chor einen Lacombe-Abend, den wir mehrfach rühmen hörten. (Wir möchten wiederholt die Dirigenten gemischter Chöre auf das schöne, noble Chorwerk mit Deklamation „Sappho" hinweisen. Red.) *J. S.*

**Plauen.** In Plauen hat im Juli das Zehnte Vogtländische Sängerfest stattgefunden. Die Einleitung dazu bildete ein Kinderkonzert. Der Chor, von 1000 Schulkindern Plauens gebildet, sang unter Leitung von *Kantor Hammerschmidt* äußerst präzis und fein abgetönt und gefiel so, daß das Konzert acht Tage später als Abschluß des Festes bei vollständig ausverkaufter, überfüllter Sängerhalle wiederholt werden mußte. Da der langjährige Bundesdirigent Königl. Musikdirektor August Riedel am Tage vor dem ersten Festkonzert sein Amt niedergelegt hatte, teilten sich die Herren *Dost, Hammerschmidt, Härtel* in die Leitung der auf der Vortragsordnung stehenden Gesamtchöre, die in ihrer 2000—3000 Mann starken Besetzung einen ganz vorzüglichen Gesamtklang entwickelten und dynamisch und rhythmisch sehr gut durchgearbeitet und prägnant zur Ausführung kamen. Auch die Leistungen der Einzelvereine, die in Kommers und Konzerten zu hören waren, bewegten sich fast durchweg auf respektabler Höhe. Die Solisten des Festes waren Maria Lieschke (Freiberg), Martha Günther (Plauen) und Alfred Kase (Leipzig). Die Stadtkapelle (Leitung: M. Werner) bewährte sich sowohl begleitend, wie auch in den ihr zugefallenen Einzelvorträgen, hätte aber angesichts der großen Halle und der starken Chormassen in wesentlich höherem Maße verstärkt werden müssen als es der Fall war, wenn sie in gebührender Weise hätte wirken sollen. Im ganzen kann das Fest als sehr gelungen bezeichnet werden. Ueber Programmauswahl und -Zusammenstellung freilich konnte man recht anderer Meinung sein. *G.*

**Waldoper in Zoppot.** Die diesjährige Waldoper in Zoppot, dem bekannten Luxusbade an der westpreußischen Riviera, hat ihre Aufführungen mit der „Maienkönigin" (in der Bearbeitung von J. N. Fuchs) begonnen. Da diese Veranstaltung zum Besten des Roten Kreuzvereins geschah, hatte man von dem Engagement auswärtiger Künstler ausnahmsweise abgesehen und die Rollen mit heimischen Kräften besetzt. Die Damen Rummelspacher (Philint), Woldmann (Helene), Baldus (Lisette), sowie die Herren Dr. Rothe (Damon) und Rechtsanwalt Scheunemann (Richard) lösten ihre Aufgaben mit bemerkenswertem Geschick. Die Regie war der schon so oft bewährten, hervorragenden Kraft des Oberregisseurs *Walther-Schäffer* (vom Neuen Stadttheater in Chemnitz) anvertraut. Die musikalische Leitung hatte Dr. *Heß* (erster Kapellmeister am Stadttheater in Danzig). Die kleine Oper fand sehr freundliche Aufnahme. Weit Bedeutenderes wurde jedoch in der zweiten, diesmaligen Waldoper geleistet. Man hatte dazu den „Zigeunerbaron" von Johann Strauß gewählt, ein sehr glücklicher Griff, wie gleich die erste Vorstellung am 27. Juli zeigte. Ein volles, uneingeschränktes Lob ist hier wiederum vor allem der Regiekunst Walther-Schäffers zu zollen, der (unterstützt von dem Stadtbaumeister Puchmüller in Zoppot und dem Maler Theodor Urtnowski) ein äußerst malerisches Bild auf der Waldbühne hervorgezaubert hatte und in der Gruppierung und Auflösung der Massen (ca. 250 Mitwirkende) Ausgezeichnetes leistete. Die Rollen waren mit vorzüglichen, auswärtigen Kräften besetzt: Frl. Paula Windheuser (von der Hofoper in Wien) Saffi, Frau Franziska Bender-Schäfer (von der Hofoper in Dresden) Czipra, Joseph Pauli (von der Hofoper in Dresden) Zsupán und Paul Hochheim (vom Stadttheater in Breslau) Sandor Barinkay. Chöre (einstudiert von Dirigent Paul Stange) und Tänze (einstudiert von den Geschwistern *Lineck*) leisteten Anerkennenswertes. Als Dirigent war wiederum Herr Dr. Heß mit der verstärkten Kurkapelle verdienstlich tätig. *W. D.*

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— Wie aus Charlottenburg gemeldet wird, hat Direktor Georg Hartmann die Uraufführung der Oper „Die Blinde von Pompeji", von *Marziano Perosi*, für das Deutsche Opernhaus für die kommende Spielzeit vorgesehen. Ebenso ist „Die Herzogin von Marlborough", eine neue Oper des Königsberger Komponisten *Otto Fiebach*, zur Erstaufführung angenommen worden.

— Nach Leipziger Meldungen soll das neue Werk *Charpentiers*, die Oper „Julien", seine deutsche Uraufführung in Leipzig erleben.

— Professor *Engelbert Humperdinck* schreibt eine neue zweiaktige Oper, zu der Rob. Misch den Text verfaßt hat. Sie spielt im Jahre 1813 und bringt den alten Blücher auf die Bretter. Das Werk soll noch in diesem Jahre herauskommen — vorausgesetzt, daß Humperdinck mit der Partitur fertig wird.

— Im Kaiserl. Marientheater (Petersburg) sollen folgende neueinstudierte Werke in der kommenden Saison aufgeführt werden: Schenk: „Rosenzauber", Gluck: „Maienkönigin", Wagner: „Meistersinger" und „Fliegender Holländer". Von Werken russischer Meister: Rimsky-Korsakow: „Sadko" und „Das Mädchen aus Plescau", Tschaikowsky: „Pique dame". Zum 50jährigen Dirigentenjubiläum Hofkapellmeister *Naprawniks*, dessen Oper „Francesca da Rimini". — Der bekannte Tenor *Sobinow*, sowie *Schaljapin* (als Tonio in Leoncavallos „Bajazzo") aus Moskau gastieren. *Kr.*

*

— Auch in diesem Jahre finden wieder zehn vom Konzertverein München veranstaltete Festaufführungen unter *Ferdinand Löwe* statt, und zwar in der Zeit vom 15. August bis 15. September. Das Programm umfaßt u. a. die Neun Symphonien von Beethoven; ferner Werke von Mozart (Symphonien C dur und Es dur), Schumann (Vierte Symphonie), Brahms (Erste und Zweite Symphonie, Haydn-Variationen), Tschaikowsky („Pathétique"), Liszt („Tasso"), Bruckner (Fünfte, Siebente und Achte Symphonie, Max Reger (Romantische Suite) und einen Richard-Strauß-Abend (3. Sept.) mit den Tondichtungen „Don Juan", „Tod und Verklärung", „Till Eulenspiegel", „Symphonia domestica" und Gesängen mit Orchester.

— Die Uraufführung von *Fritz Volbachs* neuem Männerchorwerk mit Orchester „König Laurins Rosengarten" wird am 19. November in Wiesbaden unter Hofkapellmeister Professor Mannstädt stattfinden. Das Bariton-Solo singt Opernsänger Geiße-Winkel. Frankfurt a. M., Zweibrücken, Pirmasens, Wien (Wiener Männergesangverein), Offenbach, Kaiserslautern, Plauen, Königsberg, Bautzen, Zürich, St. Gallen werden das Werk ebenfalls in der kommenden Saison aufführen; Universitäts-Musikdirektor Prof. Brandes wird es in Leipzig im Gewandhaus mit den Paulinern und in Dresden mit dem Lehrergesangverein zu Gehör bringen.

— In Hamburg hat der finnische Chor „Suomen Laulu" unter Leitung seines Dirigenten, *Heikki Klemetti*, ein einmaliges Konzert gegeben. Der Kontakt zwischen ihm und seinem aus achtzig Personen, vorwiegend Studenten und Studentinnen, bestehenden Chor ermöglicht hohe Leistungen. Alte Motetten von Palestrina, Corsi, Lotti und finnische Kompositionen bildeten das Programm. Die berühmte Sängerin Frau Maikki Järnefelt, die Lieder von ihrem Gatten, Sibelius und Palmgren sang, konnte einen Teil des begeisterten Beifalls für sich in Anspruch nehmen. Es verdient noch hervorgehoben zu werden, daß der stattliche Chor sich aus rein patriotischen Gründen auf Reisen begibt, um wie die Schweden die finnische Musik im Auslande bekannt zu machen. Selbst ein noch so starker Besuch vermag kaum die großen Unkosten zu decken, die eine Reise von so vielen Personen verursacht. *—ny.*

— Bei einem oberösterreichischen Tondichterabend, den der M.-G.-V. „Kränzchen" in Steyer unter Leitung seines tüchtigen Chormeisters Franz Bayer veranstaltete, ist auch ein Werk „Eisen auf immerdar" für Männerchor, Soli und großes Orchester von *Franz Gräflinger* aufgeführt worden und wurde stürmisch zur Wiederholung verlangt.

— Wie offiziös verlautet, soll die *Kaiserl. Oper von St. Petersburg* im kommenden Frühling an der Pariser Großen Oper gastieren, und zwar werden sämtliche Künstler, Chöre, das Ballett und Orchester bei der Wiedergabe der großen Werke des Petersburger Winterrepertoires mitwirken. — Noch eine russische Saison! — Und wann werden diese in Paris enden, in demselben Paris, wo man unaufhörlich gegen die Einführung fremder Kunst loszieht!? *L.*

— In dem imposanten, malerischen Rahmen der majestätischen Ruinen der gallisch-römischen Arena von Saintes, dem alten Mediolanum Santonum, im französischen Departement Charente Inferieure, hat vor 15000 Zuschauern auf Veranlassung der „Union des Artistes français" zu Gunsten der französischen Militärluftschiffahrt eine äußerst gelungene „Faust"-Aufführung stattgefunden, der u. a. die Vertreter des Kriegsministers, des Ministers der schönen Künste, der Präfekt des Departements usw. beiwohnten.

— Ueber *Massenets* musikalischen Nachlaß wird uns aus Paris geschrieben: Welch ein fruchtbarer unermüdlicher Arbeiter der geniale Schöpfer des „Werther" war, beweisen u. a. zwei große, vollendete, zum Teil gestochene Partituren: „Amadis" (Libretto vom Akademiker und Leiter der „Comédie française" Jules Claretie), dessen Hauptrolle nach des Meisters eigenem Wunsche Mlle. Lucy Arbell schaffen soll, und „Cléopâtre" (Libretto von Henri Cain und Louis Payen). Beide Werke sollen von der Pariser Großen Oper im Oktober 1914 herausgebracht werden; es ist aber nicht ausgeschlossen, daß die Erstaufführung bereits im kommenden Winter in Monte Carlo stattfindet. *L.*

— Gerhart Hauptmanns Festspiel wird doch nicht von allen künstlerisch abgelehnt. Frau Musika nimmt sich seiner an. Dem Breslauer Jahrhundertfestspiel sind die Worte zu einer

neuen Komposition von *Heinrich Zöllner* entnommen, die den Titel führt: „Deutschland an seine Kinder". Es sind dies die Anreden der „Mutter Deutschland" und der „Athene Deutschland". Die Komposition ist für großen Männerchor und Orchester geschrieben und wird demnächst erscheinen.

— *Hermann Bischoff* in München hat eine Introduktion und Rondo „Die Nymphen" geschrieben. Der neue Oldenburgische Hofkapellmeister Ernst Boehe wird das Werk als Uraufführung herausbringen.

— An der *Braunschweiger* Hofoper gibt es wieder manche Veränderungen: *Gabr. Englert* verabschiedete sich als Isolde, um nach Wiesbaden zu gehen; *St. May* (Soubrette), *E. Walter* (komische Alte) und *Marg. Elb* (jugendlich dramatische Sängerin) scheiden gleichfalls aus dem Verband der Oper aus. Der Vorgänger des verabschiedeten Intendanten Egbert v. Frankenberg, Freiherr *v. Wangenheim*, wird auch sein Nachfolger, als hochdramatische Sängerin tritt Frau *Kruse-Tiburtius* (Lübeck) in das Ensemble ein. Der Heldentenor *O. Lähnemann* wurde bis zum 1. Januar behufs Vervollkommnung seiner gesanglichen Schulung beurlaubt. *E. St.*

— Halle a. S. wird den „Parsifal" vorläufig nicht zu hören und zu sehen bekommen. Der Magistrat hatte 20 000 M. gefordert, um im Verein mit der Direktion des Stadttheaters (Geheimer Hofrat M. Richards) die Aufführungen zu ermöglichen. Der Oberbürgermeister Dr. Rive selbst und zwei Referenten, von denen der eine sogar extra die Züricher Parsifal-Aufführung besucht hatte, verteidigten die Vorlage — ob immer mit den richtigen Argumenten, das bleibe dahingestellt —, die Stadtverordneten lehnten sie indes mit einer Mehrheit von drei Viertel ab. *Kl.*

— *Tartarin*, der populäre Held der Daudetschen Muse, hat sich bereits neue Lorbeeren auf der Bühne in Léo Marchès' malerischer Komödie „Tartarin sur les Alpes" erobert. Und nun soll er auch noch vertont werden!

— *Franc Nohain* hat ein Libretto geschrieben, das, wie einige wenige behaupten, unter dem Griffel des Komponisten Claude Terrasse, ein kleines Meisterwerk sprudelnder Fröhlichkeit werden soll. *L.*





— *Bachiana.* Eine bisher unedierte Suite für Laute von J. S. Bach ist im Verlage von Fernand Lauwernys in Brüssel erschienen, deren Original sich in der Brüsseler kgl. Bibliothek befindet. Ueber diese Suite, die von Herrn Tirabassi, dem Leiter der Brüsseler historischen Konzerte, entdeckt worden ist, schreibt der Finder der „Frkf. Ztg.": Die Suite ist im Katalog Fétis No. 2910 mit folgender Notiz eingetragen: „Pièces pour la luth à Monsieur Schouster par J. B. (sic) Bach." Ms. Original 1 vol. infol. Ouvrage de la plus grande beauté dans lequel se retrouve toute l'originalité du génie de Bach." Das B. anstatt des S. in Bachs Namen ist ein Irrtum, der zu manchen Streitigkeiten Anlaß gegeben hat, die leicht hätten vermieden werden können, wenn man sich einfach an das Original-Manuskript gehalten hätte, das mit Johann Sebastian Bach unterzeichnet ist. Das Manuskript ist aus einem Verkauf Breitkopf & Härtels im Jahre 1836 nach Brüssel gekommen. Von dem obengenannten Schouster wissen wir nur, daß ein Bild von ihm sich im Bach-Museum befindet, ihn als Musiker in Dresden darstellend. Das Stück ist in gewöhnlicher Notenschrift auf Zweiliniensystem notiert. Tirabassi nimmt an, daß Bach diese Suite gegen 1720 während seines Aufenthaltes in Köthen komponiert hat, da er sich damals hauptsächlich mit Kammermusik beschäftigte. Auch war er dort im Besitz einer Laute und einer Theorbe. Um diesem reizvollen Stück weitere Verbreitung zu ermöglichen, ist es auch in einer Klavierbearbeitung im genannten Brüsseler Verlage erschienen. Es ist zu hoffen, daß das Stück bald von der Großen Bach-Gesellschaft adoptiert wird, die es übrigens schon als die 5. der 6 Suiten für Violoncellsolo aus einem Manuskript der Frau Anna Magdalena Bach entnommen hat. Das Bachsche Manuskript in Brüssel ist auch dadurch noch besonders bemerkenswert, da es bis heute das einzige Werk ist, das mit Sicherheit beweist, daß J. S. Bach für die Laute komponiert hat: die damals übliche französische Titulatur zeugt dafür.

— *Von den Theatern.* Unter dem Vorsitz des Regierungspräsidenten Kruse haben Behörden, Großindustrielle und literarische Körperschaften die Ausgestaltung der bisherigen rheinischen Verbandsbühne zu einer r h e i n i s c h - w e s t f ä l i s c h e n V e r b a n d s b ü h n e mit dem Sitz in Düsseldorf beschlossen. Die Bühnengenossenschaft leistet einen Jahresbeitrag von 1000 M. Der Regierungspräsident bewilligte 3000 M. für Schülervorstellungen. Zahlreiche Großfirmen zeichneten Jahresbeiträge, die Firma Krupp 500 M.

— *Musikzeitschriften.* Die beiden Pariser Musikzeitungen, der halbmonatliche „Courrier musical" und die „Revue musicale S. I. M." haben sich vereinigt und werden ferner unter einer Leitung erscheinen. René Doire nimmt die administrative Leitung in die Hand. Beide Zeitschriften hatten bisher verschiedene Leserkreise, deren Interessen nun vereinigt werden sollen. So leicht wird das freilich nicht sein.

— *Deutsche Kirchenorgeln im Ausland.* Die bekannte Orgelbaufirma *Wilh. Rühlmann* in Zörbig bei Halle a. S. baut gegenwärtig eine Orgel für die holländische Gemeinde zu Peterhofstroom in Südtransvaal. Das Werk erhält drei Manuale, 30 klingende Stimmen und sogar elektromotorischen Gebläseantrieb. Was in mancher deutschen Großstadt nicht zu finden ist, das leistet man sich im finsteren Erdteil! *Kl.*

— *Delegierten-Versammlung.* Der „Zentralverband deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine" wird vom 18. bis 21. September in Berlin im Abgeordnetenhause seine 10. öffentliche Delegiertenversammlung abhalten. Zur Beratung sollen vor allem wichtige soziale und berufliche Fragen des Tonkünstler- und Musiklehrerstandes gelangen. Sanitätsrat Dr. E. Pick wird über „Berufskrankheiten im Tonkünstlerstande", Hofrat Dr. F. Rösch über aktuelle urheberrechtliche Fragen sprechen.

* * *

## Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen. Robert Lienau*, Mitinhaber der Firmen Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung in Berlin und Karl Haslinger qdm. Tobias in Wien, sowie der Kgl. Kammermusikus *Hugo Meyer*, der 40 Jahre dem *Berliner* Kgl. Hoforchester angehörte, haben den Roten Adlerorden 4. Klasse erhalten.

— Gleich der „N. M.-Z." erheben auch die „Signale" laut ihre Stimme gegen die Art, wie heute von vielen Tageszeitungen ungenaue oder auch falsche musikalische Nachrichten in die Welt gesetzt werden. Die Mutter von Beatrice Harrison dementiert energisch die Meldung, daß sich ihre Tochter, die ausgezeichnete Cellistin, mit Eugen d'Albert verheiraten werde. Der Pianist und die Cellistin haben kürzlich in London zusammengespielt, das ist alles.

— Der langjährige musikalische Leiter des *Leipziger* Männerchors, *Gustav Wohlgemuth*, der vor einiger Zeit unter der Anklage stand, den Hegarschen Preischor für das Frankfurter Kaiserpreiswettsingen zugunsten des von ihm geleiteten Chores veröffentlicht und den Chor mit seinen Sängern eingeübt zu haben, ist auf einstimmigen Beschluß der dreihundert Sänger des Vereins zum Ehrenchormeister des Vereins Leipziger Männerchor ernannt worden. Das ist eine glänzende Rechtfertigung für Wohlgemuth, eine weitere Aufklärung des Falls ist uns bisher nicht bekannt geworden.

— Einem der bedeutendsten Musiker der belgischen Schule, dem Pianisten und Komponisten *Théophile Ysaye* (geboren 5. März 1865), Bruder des berühmten Geigers, ist auf Veranlassung von Gabriel Fauré (Direktor des Pariser Konservatoriums), Théodore Dubois (Professor ebenda), Vincent d'Indy (Direktor der „Schola Cantorum"), den Klaviervirtuosen Raoul Pugno, André Messager (Direktor der Pariser Großen Oper) usw. das Ritterkreuz der Ehrenlegion verliehen worden. Th. Ysaye ist der Schöpfer bedeutender symphonischer Werke und gediegener Kammermusik. Die Pariser „Colonne-Konzerte" brachten u. a. sein erstes Klavierkonzert zu Gehör. *L.*

— *Signora Stagno*, die Tochter der Bellincioni, ist für die amerikanische Hammerstein-Oper als Jugendlich-Dramatische verpflichtet worden.

— Der neu engagierte Spielleiter der Oper am Elberfelder Stadttheater, *Felix Steinbeck*, der bisher am Stadttheater in Mainz wirkte, ist am Starnberger See, wo er Erholung suchte, plötzlich gestorben.

— Professor *Paul Blumenthal* hat am 13. August in *Frankfurt a. O.* in voller Rüstigkeit seinen 70. Geburtstag gefeiert. Blumenthal ist in Steinau in Schlesien geboren und war einer der hervorragendsten Schüler der Kgl. Akademie zu Berlin. Abgesehen von seinen Orchesterwerken, der Musik zu Wildenbruchs „Karolinger", hat er sich einen Namen durch seine Orgelwerke, besonders aber durch seine Motetten und Männerchöre erworben. Seine Motetten sind zu den bedeutendsten neuzeitlichen Werken zu zählen. (Erschienen bei G. Bratfisch in Frankfurt a. O.) Blumenthal, den wir zu den Mitarbeitern der „N. M.-Z." mit Freuden zählen, ist nicht bloß ein hervorragend praktischer Musiker und Orgelspieler, sondern auch ein Theoretiker ersten Ranges; ein feiner, lebhafter Geist, ein Künstler, der nicht, wie so manche seiner Kollegen, in alten liebgewordenen Anschauungen stecken geblieben ist, sondern der mit der Zeit ging. Seine Kompositionen tragen den Stempel echter Künstlerschaft, haben Phantasie und reiches Empfinden und liegen weit ab vom Gewöhnlichen oder vom gut Handwerksmäßigen. Blumenthal, dem seine Wirkungsstätte, die alte Oderstadt, musikalisch viel zu verdanken hat, ist als Mensch und Künstler eine Persönlichkeit, deren Name mit Recht geehrt wird auch über die Grenzen der Mark hinaus.

## Neuere Violin-Literatur.

### Bücher und Studienwerke.

Auf dem Gebiete der Violinpädagogik ist in den letzten Jahren hauptsächlich nach der Seite des rein Technischen manch Wertvolles geschaffen worden. Um so freudiger ist es nun zu begrüßen, wenn auch der ästhetischen — in Verbindung mit der rhythmischen Seite, gerade im Violinspiel, einmal mehr Aufmerksamkeit zugewendet wird. Die kleine Broschüre von **John Petersen** — ihrem Aeußeren nach nur klein —, enthaltend eine Abhandlung über das Thema: „Ein Deklamationsfehler beim Lagenwechsel auf den Streichinstrumenten in vergleichender Darstellung mit dem Gesang“, zeugt von einer feinen Beobachtungsgabe des Autors. Von dem Standpunkt ausgehend, daß für jeden Instrumentalisten, insbesondere aber die Streicher, bei Ausführung von Kantilenen der Kunstgesang vorbildlich sein soll, — was ich selbst während meines Studiums bei Meister Ed. Singer schon gelehrt wurde —, kommt Petersen zu der Regel, daß ein Portamento (Lagenwechsel) nie von dem Tone des leichteren Taktteils zu dem des schwereren gemacht werden soll, welche Art unser natürlich rhythmisches Gefühl verletze, sondern nur umgekehrt schön und natürlich wirke.

Diese Tatsache wird wie folgt begründet: „Die zum Portamento nötige Zeit müssen wir vom ersteren Ton abnehmen, damit der folgende Ton präzis eintreten kann. Diese Zeit, bezw. dies Portamento, gehört also zum ersteren Ton und wird auch als diesem zugehörig empfunden. Dadurch erhält er eine Betonung und wirkt schwerer als der folgende. Hieraus ergibt sich die natürliche Folge, daß wir ein Portamento nur nach dem Ton des schweren Taktteils, d. i. auf oder in dem schweren Taktteil machen dürfen.“ An vielen Beispielen aus unseren bedeutendsten Violinkonzerten wird die richtige und falsche Art der Anwendung des Portamento noch näher illustriert. Wenn ich mich nun in der Hauptsache den Ausführungen des Verfassers anschließe, so glaube ich doch, daß auch hier die Regel nicht ohne Ausnahme bleiben, und von den Geigern an manchen Stellen lieber der Deklamationsfehler, als ein komplizierterer Fingersatz mit in Kauf genommen wird. Der weitere Verlauf des Buches bringt noch Ausführliches über Anwendung und Ausführung des Portamento, des Lagenspiels, Fingersätze, über Flageolettöne, falsche Deklamationsmanieren und manches andere, was für jeden Streichinstrumentalisten von Interesse sein dürfte. Zweifellos gebührt Petersen das Verdienst, als erster auf diesen Deklamationsfehler aufmerksam gemacht und ein Prinzip aufgestellt zu haben, auf dem sich gut weiterbauen läßt. Das Werkchen (Verlag *Vieweg*, Berlin, M. 2.—) sei jedem Musiker angelegentlichst empfohlen. —

Ein technisches Studienwerk von **M. B. Hildebrandt** ist erschienen, das für den Geiger „Neues“ enthält und zwar in Form von stummen Uebungen für den Bogen. Diese Art von Uebungen, wie auch die Grundidee des Werkes, erinnern mich unwillkürlich an H. Eberhardts „Neues System“, in welchem jedoch die linke Hand und linker Arm in Betracht kommen. Inwieweit die stummen Uebungen für den rechten Arm von Nutzen sind, möge vorerst dahingestellt bleiben, obgleich ich ihnen eine Wirkung nach Seite der freien Entfaltung des Armes nicht absprechen möchte. Wie die meisten modernen pädagogischen Werke auf psycho-physiologischen Grundlagen aufgebaut, so soll auch hier an Stelle des bisherigen mechanischen und zeitraubenden Uebens, eine stets vom Bewußtsein des Lernenden ausgehende Erziehung zur Herrschaft über das Technische treten. Diese neue und meiner Ansicht nach allein richtige Lehre ist nur zu begrüßen und hätte ich den weiteren Ausführungen Hildenbrandts nur in einem Punkte etwas zu entgegnen. Die Beteiligung des ganzen Arms bei der Bogenführung und die Nutzbarmachung der Schwere des Arms halte ich für sehr richtig; doch glaube ich, daß die Ausbildung eines wichtigen Teils des Arms, des Handgelenks, doch nicht unterschätzt werden darf. Die einseitige Ausbildung dieses Gelenks auch noch auf Kosten des Arms, durch Unterschieben und Festhalten von Büchern, ist gewiß zu verurteilen; aber was hilft einem Geiger bei Spiccato- und Staccatostellen die Betätigung des ganzen Arms, wenn das Handgelenk nicht genügend durchgebildet ist, um die ihm bei diesen Stricharten besonders zufallende Funktion gut auszuführen? Unter den 14 Kapiteln des Buches dürfte das für den Geiger etwas überraschende Thema über „Atmung, ihre Notwendigkeit und Anwendung“, noch besonders bemerkenswert sein. Das reichhaltige Studienwerk (Verlag *Schott*, 4 M.), mit vielen Uebungsbeispielen, doch überwiegenden Text, welches hauptsächlich für Vorgeschrittene gedacht ist, sollte jeden in der Kunst des Violinspiels fortschrittlich Gesinnten interessieren.

### Klaviermusik.

**Gustavo E. Campa:** *Trois morceaux pour Piano:* 1. „Minuetto“, 2. „Gavota“, 3. „Danse ancienne“ (No. 1 und 3 à 1.50 Fr., No. 2 à 1 Fr.). Verlag von *Otto Junne, Leipzig.* In diesen Klavierstücken ist der alte Stil etwas modernisiert wiedergegeben. Sie verraten einen im Kontrapunkt gutgeschulten, tüchtigen Komponisten, besonders die anmutige Gavotte, die in Kanonform geschrieben ist.

**Alexander Winterberger:** *In memoriam*, Tongedicht für Pianoforte (op. 136), 1. M. 2. *Kismet*, orientalisches Tanzpoem (op. 137). Verlag von *F. E. C. Leuckart* in *Leipzig.* Ansprechender als die düsteren Töne des ersten Stücks ist zweifellos das rhythmisch lebendige, originelle Tanzpoem.

**Eduard Ebert-Buchheim:** 1. *Barcarole* (op. 10), 1 M. 2. *Novelette* (op. 11), 1.20 M. Verlag von *Gebrüder Reinecke* in *Leipzig.* Zwei ansprechende Stücke fürs Haus, besonders die feinklingende Barcarole.

**Fr. Vögely:** 5 *kleine Tanzfantasien* für Klavier, in einem Heft 3.20 M. (Verlag Zimmermann): 1. *Walzer*, 60 Pf. (m.), frisch und flott, mit einem Stich ins Gewöhnliche; 2. *Menuett* 1.20 M. (m.), gesunde und natürliche Gedanken, nur S. 6 und 8 unten einiges Gesuchte; 3. *Polonaise*, 1 M. (m.—s.), festlich und rauschend, ein wirkungsvolles Stück; 4. *Pantomime*, 1.20 M. (m.—s.), harmonisch interessant, eine eigenartige Stimmung erzeugend, rhythmisch mannigfaltig und nicht so leicht zu erfassen; 5. *Wilder Reigen*, 1.20 M. (m.—s.), kraftvoll, oft mit harten Verbindungen, auch ein Stück, dessen Gehalt nicht auf der Oberfläche liegt, sondern sich erst durch mehrmaliges Spielen erschließt.

**L. Wallner:** 1. *Trois pièces* (Trifolium): a) „Impromptu“, b) „Moment musical“, c) „Humoresque“ (à 1.50 M.). 2. *Deux moments musicaux à la Russe* (à 2 Fr.). *Brüssel, Schott Söhne* und *Leipzig, Otto Junne.* Diese Kompositionen lassen auf einen Komponisten von sinniger Natur und feinem Empfinden schließen, der auch aus der neuesten musikalischen Richtung Nutzen zieht, ohne auf melodischen Reiz und harmonischen Wohllaut zu verzichten. Besonders zart und reizvoll ist das Moment musical (1 b) mit der Nota ostinata. Frisch und rassig dagegen geben sich die Moments musicaux à la Russe. Während die ersten dem Spieler wenig Schwierigkeiten bereiten, verlangen diese schon einen ziemlich gewandten Pianisten.

**H. Amberg:** *Prélude pour Piano* (op. 5). Verlag von *Wilhelm Hansen, Kopenhagen* und *Leipzig.* Im bescheidenen Gewand eines Präludiums bietet der Komponist hier ein feingesponnenes, harmonisch interessantes, für den, der zwischen den Zeilen zu lesen versteht, auch eines melodischen Zuges nicht ermangelndes Tonstück von vornehmem Charakter, das nebenbei auch instruktiven Wert hat.

**Michel Carpow:** 3 *ème Valse pour le piano* (op. 6). 2.50 M. Verlag von *Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig, St. Petersburg.* Ein brillanter, groß angelegter, in nicht gewöhnlichen Harmonieschritten und häufigem Wechsel der Tonarten sich bewegender Walzer, dessen Hauptmotiv in seiner häufigen Wiederkehr unmittelbar anspricht. Ein tüchtiger Pianist kann mit diesem Tonstück eine prächtige Wirkung erzielen.

**Karol Szymanowski:** *Thème varié pour Piano* (op. 3). 4.25 M. Verlag von *A. Piwarski & Co., Cracovie.* Das melodisch ansprechende, einfache, aber harmonisch etwas schwülstige, stark überladene Thema wird in 12 Variationen nach allen möglichen Seiten hin entwickelt, so daß es an reichster Abwechslung von schnellen und langsamen, ernsten und heiteren Sätzen im Scherzo- wie im Trauermarschcharakter, im Lento dolce wie im graziösen Mazurka- und Walzerstil nicht fehlt. Mit einem wild anstürmenden Allegro con fuoco, dem nur ein virtuoser Pianist gewachsen ist, schließt diese zweifellos wirkungsvolle Komposition.

*Dr. A. Schüz.*

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 22 bringt ein Klavierstück aus einem Zyklus von sieben Stimmungsbildern des Stuttgarter Komponisten und Musikschriftstellers *Oskar Schröter.* In dem hübschen Tongedicht drückt sich dem Titel entsprechend bald das kräftig entschiedene Wollen, bald das bedächtig zögernde Wagen einer tatenfrohen Persönlichkeit aus. Das von drolligem Humor diktierte Liedchen „Habenichts“ von *Emil Söchting* (Text von *J. J. David*) wird unschwer seine Freunde finden.

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 9. August, Ausgabe dieses Heftes am 21. August, des nächsten Heftes am 4. September.**



Richard Wagner.

Neue Musik-Zeitung
Kunstbeilage.



# NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark.

1913 Heft 23

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.


**Inhalt:** 

## Zur Psychologie des deutschen Konzertlebens.

### Ein Beitrag aus der Münchner Perspektive.

Von WILLI GLOECKNER.

DIE Konzertindustrie ist ein Ergebnis des modernen Großstädtertums. — Die ungeheure Konkurrenz tüchtiger, ja selbst wertvoller reproduktiver Leistungen, die Sucht nach dem Erfolg um jeden Preis haben sie gezeitigt. Die Eigenart des musikalischen Lebens, wie sie ehedem an alten deutschen Kulturstätten wie *München*, *Stuttgart*, *Leipzig*, *Dresden*, *Hamburg* zu finden war, ist verschwunden, dafür strebt man allenthalben dem Muster *Groß-Berlins* nach, wenn auch kaum irgendwo natürliche und gesunde Vorbedingungen dazu in den lokalen Verhältnissen gegeben sind. Wenn Berlin in der musikalischen Hochsaison, also etwa im November, durchschnittlich acht bis zehn Konzerte für den Tag aufzuweisen hat und das sechsmal kleinere München drei bis vier, so ist daraus sicher nicht auf ein verhältnismäßig so außergewöhnlich größeres Bedürfnis nach Musik in der süddeutschen Hauptstadt zu schließen. In der Zentrale Berlin ist der Massenumsatz Lebensbedingung, somit auch die Konkurrenz des Eigenartigeren natürlich. In den anderen genannten Städten war die markantere Profilierung des musikalischen Lebens entweder durch das Wirken einzelner hervorragender Männer gegeben — wie es heute noch beispielsweise in *Heidelberg* der Fall ist —, oder sie war durch die Tradition einer bestimmten musikalischen Geistesrichtung vorgezeichnet, wie sie sich heute am ehesten wohl noch in *Leipzig* erhalten hat. Wenn nun etwa *München* noch von dem ehemaligen Ruhme seines Hoftheaters, von den Taten seines *Heinrich Porges* zehren könnte, wenn *Stuttgart* in der Geschichte der m o d e r n e n Propaganda sicher eine Rolle spielt und sich auch an anderen Orten Neuansätze finden, so hat dies bei der augenblicklichen Konstellation der Dinge entweder nichts mehr oder noch nicht viel zu bedeuten. Die Zeiten des Individualismus und der mit ihm verbundenen Parteikämpfe sind anscheinend vorbei. „Non multum, sed multa", nicht viel, sondern vielerlei, lautet jetzt die Devise, die zu einer allgemeinen Verschiebung und Egalisierung der Verhältnisse geführt hat, hier zu einer neuklassizistischen Reaktion, dort zu einer Stärkung des Interesses an allem, was seit Wagner entstanden ist. Wenn am Ende dieser Entwicklung auch eine allgemeine Uniformierung des gesamten Musikbetriebes droht, so hat sie, wie jedes Ding, doch ihre zwei Seiten gehabt. Der Hang überall auszugleichen, keine Einseitigkeit mehr bestehen zu lassen, hat die geistigen Verkehrsmöglichkeiten bereichert. Man hat die Standpunkte der Betrachtung gewechselt, seinen Horizont erweitert, objektive Tatsächlichkeiten gewonnen, vor allen Dingen aber historischer, musikalisch-wissenschaftlich denken lernen. Ist doch selbst der offizielle Geschmack heute, gestützt auf Wissen und Erfahrung, bei einer Allgemeingültigkeit angelangt, die sich aus allem, was die letzten Jahrzehnte an ästhetischen Maximen aufgestellt haben, ihr „goldenes Mittelmaß" herausziseliert hat und bereit ist, mit seiner Hilfe jeder Neuerscheinung gerecht zu werden! Dieser theoretisierende Zug zum wissenschaftlichen Sichten, Sammeln hat die Aufhäufung von Massen begünstigt, damit zugleich den Kunsthandel und leider auch das, was ihm so gerne folgt, den Snobismus und die nie befriedigte Lust nach neuen Sensationen. So kommt es, daß manches ernste Kunstwerk unserer Zeit sich mit Tageserfolgen zufrieden geben muß und nach dem Durchschnitt registriert wird, da die kompakte Majorität raschlebig und denkfaul zu gleicher Zeit ist. So kommt es, daß man sich fast nicht mehr getraut, selten gehörte moderne Werke durch mehrere rasch aufeinanderfolgende Aufführungen dem Verständnis des Publikums nahe zu bringen. Der Zufall hat es gewollt, daß im vorigen Winter der „Zarathustra" von Strauß für drei Orchesterkonzerte vorgesehen war. Der Dirigent der zweiten Aufführung ließ aber bereits sub rosa, gleichsam entschuldigend, vermerken, daß er zu spät von der Kollision Kenntnis erhalten. Die dritte Aufführung verschwand natürlich ganz, obgleich das Werk mit Abrechnung des Strauß-Festes (1910) — bei dem in der Hauptsache ein ganz anderes Publikum in Frage kam — seit Jahr und Tag in München nicht mehr gehört worden war. Niemand nimmt aber Anstoß daran, wenn sich fast jeder Dirigent auf Beethovensche oder Brahmssche Symphonien kapriziert, gleichviel nach welcher Richtung ihn seine natürliche Anlage hinweist. Eine gewisse Zaghaftigkeit des Urteiles ist überall symptomatisch, und wenn man meint, daß angesichts der Stillosigkeit so vieler moderner Konzertveranstaltungen die angeführten klassischen Werke doch die Grundpfeiler, die rochers de bronze, seien, an denen sich das gesunde musikalische Empfinden bildet, so ist darauf zu entgegnen, daß es in der Tat kaum einen klassischen Meister gibt, der uns so verlebendigt wäre, daß er in jeder Beziehung als Allgemeingut des Volkes gelten könnte. Der Zeitgeist hat sicher das Recht, alles abzustreifen, was einem früheren

Zeitempfinden entsprossen ist, für ihn darum nur historisch verständlich bleibt und keine Allgemeinbedeutung hat. Wie wenig triebkräftig ist aber gerade der Sinn entwickelt, der in allem Alten und Neuen das spezifisch Moderne, Interessante herauszufinden weiß! Wäre dem nicht so, so könnten ja nicht immer und immer wieder die nun einmal nicht nur durch ihren Wert, sondern auch durch die Garantie der Tradition beliebt gewordenen Stücke bis zum Ueberdruß abgespielt werden, es könnte jener Schematismus nicht einreißen, wie er sich vor allem in den Repertoires der meisten Sänger und Pianisten zeigt. Er bringt es mit sich, daß z. B. „Der Schmied", der wahrhaftig nicht zu Brahmsens bedeutenden Liedern gehört, heute sein am meisten gesungenes ist, er bringt es mit sich, daß man nur der technischen Kraftleistung zuliebe des Meisters Händel Variationen innerhalb einer Woche dreimal hört, oder daß gar Schuberts „Junge Nonne", wie es mir bereits vor Jahren einmal in Frankfurt passiert ist, in vierzehn Tagen achtmal vorgeführt wird. Eine unleugbare Indolenz der ausführenden Künstler, die sich über ihre Programme leider nur wenig verständigen, wäre in solchen Fällen in Rechnung zu ziehen.

Von den anerkannten Größen sind es, wie es scheint für ewige Zeiten, die „Stars", die bekanntlich nie oder ganz ausnahmsweise einmal dazu zu bewegen sind, von ihren gewohnten, meist sehr billigen, wenn nicht gar durchaus unkünstlerischen Schlagern abzusehen. Wie wäre es, wenn etwa Messchaert, Julia Culp oder Tilly Koenen einmal einen Winter lang mit lauter unbekannten Liedern von Schubert reisen würden? Mit einer einzigen derartigen Tat würde die Urteilsfähigkeit des Publikums gefördert werden, wie sie durch die andauernde Wiederholung von Beethoven-Brahms-Abenden abgestumpft und durch die beliebte Zusammenkoppelung von Brahms und Wolf, etwa der vier ernsten Gesänge und einer großen Auswahl aus dem italienischen Liederbuch, verwirrt werden muß. Die Frage nach der Stileinheit in den Konzertprogrammen wird weder mit Zyklen von Klavierkonzerten noch mit historischen Symphonieabenden beantwortet, sondern nur da, wo alle Faktoren der künstlerischen Erziehung, Phantasie, Geschmack und Intelligenz zusammengewirkt haben. Auf diese Frage laufen alle Untersuchungen hinaus, in ihr liegen die Mißstände begründet, die sich in den deutschen Konzertsälen allenthalben beobachten lassen. Sie sind zum Teil Erscheinungen der Uebergangszeit, des musikalischen Interregnums, in dem wir leben. Darum sei es gestattet, noch einige Nachweise für sie an Hand der Konzertstatistik einer Stadt zu geben, die lange Jahre hindurch als der vielleicht triebkräftigste Boden musikalischer Neuentwickelungen gelten konnte — man denke nur an Strauß, Reger, Pfitzner, Hausegger — und bei der die Resultate schon aus diesem Grund interessant sind: In *München* fanden von Oktober 1912 bis Mai 1913 ausschließlich aller Musikschul- und Vereinskonzerte, mit Abrechnung aller Veranstaltungen, in denen die Musik nicht ausschließlich Selbstzweck ist (wie in Tanzabenden, bei Rezitationsvorträgen etc.) 364 Konzerte statt. In 129 beteiligten sich Sänger und Sängerinnen, und zwar mit 225 Nummern von Brahms, etwa je 165 bis 170 von Schumann und Schubert, 136 von Wolf und 84 von Strauß, während alle anderen Liedmeister ganz unverhältnismäßig zurücktraten (Beethoven 37, Pfitzner etwa 35, Löwe 23, Franz 16, Cornelius 7 Aufführungen). Ein ähnliches Verhältnis zeigt sich bei der Klaviermusik: Bachs Werke, die in der billigen 23bändigen Peters-Ausgabe (geschweige denn in modernen) jedem zugänglich sind, werden andauernd so wenig gewürdigt, daß man das Erscheinen einer Partita im Konzertsaal fast wie ein Ereignis feiern muß. Liszt ist häufig vornehmlich mit dem Mephistowalzer, den Legenden, einigen Etüden, hier und dort mit einer Rhapsodie oder dem dritten Liebestraum charakterisiert worden. Dagegen begegnete man Chopin an 200mal, der Barcarole, den Balladen und Sonaten in h und b zusammen allein 35mal, natürlich nicht ausschließlich in den 75 reinen Klavierabenden, sondern überall, wo das Klavier als ergänzendes Soloinstrument in Frage kommt. Beethoven und Brahms waren als Meister der Instrumentalmusik 173- und etwa 93mal an der Reihe, davon entfielen auf 63 Orchesterkonzerte, einer gegen die Winter 1910 und 1911 verhältnismäßig sehr geringen Anzahl, 37 und 12 Aufführungen (8 Symphonien von Beethoven ergaben 27 Nummern, die Egmont- und dritte Leonoren-Ouvertüre je 5, die Brahmsschen Symphonien 9). Beethovens Chorfantasie, die ehedem Hans v. Bülow viel aufführte, war für München auch eine Seltenheit. In 30 Quartett- und Trio-Konzerten, also reinen Kammermusikveranstaltungen, waren die genannten Meister 25 resp. 15mal auf den Programmen zu finden, obgleich ihre Werke damit noch durchaus nicht erschöpft waren und beispielsweise Beethovens op. 130, das große B dur-Quartett, wiederum wie früher häufig, fehlte. Ihrer Klaviermusik wurde 84- resp. an 45mal gedacht. Die höchste Aufführungszahl erreichen stets die drei letzten Sonaten, die Appassionata und die Waldstein-Sonate, das G dur-Rondo (8mal, insgesamt 32 Programmnummern) von Beethoven, während bei Brahms sich die Intermezzi und Caprici hervortun. Charakteristisch bleibt es, daß kaum ein neuer Meister in den Klavierabenden Fuß faßt, abgesehen natürlich von der zur Mode gewordenen Debussytis. Wenn das Virtuosentum im üblen Sinn, der ihm anhaftet, auch ziemlich ausgestorben ist oder zum wenigsten eine ganz andere Gewandung angenommen hat, so gibt es doch immer noch Veranlassungen für die Kritik, einzelne Programmnummern, wie die „Etude en forme d'une valse" von Saint-Saëns, wenn sie gar zu oft kommt, unter solchen Gesichtspunkten zu beanstanden. In diesem Zusammenhang darf auch Busonis wenig geglückte Klavierbearbeitung der Bachschen Chaconne genannt werden, die seit vorigem Winter durch alle Konzertsäle wandert. Je beschränkter die Literatur eines Instrumentes ist, desto weniger darf man stereotype Wiederholungen tadeln und muß schon angesichts von 69 Violinabenden und solistischen Nummern ein Auge zudrücken, obgleich die Ueberhäufung mit Solistenabenden überhaupt kein günstiges Zeichen ist. Wenn Spieler wie Burmester und nach ihm Kreisler ihre kleinen musikalischen Nippsachen einführen, so ist es klar, daß bald jeder Geiger solche Spezialitäten nachahmt. — Die gute Absicht, etwas Neues zu erbringen, bedeutet aber dennoch den Ausblick in ein Neuland, den sichersten und vielleicht zukunftsfrohesten. Gegen den übermäßigen Beethoven-Kultus haben denkende Pianisten schon Stellung genommen, und wenn es dabei auch so weit kommt, daß der Schumannsche Karnaval 7mal oder Tschaikowskys b moll-Konzert innerhalb kurzer Zeit ein halbes Dutzend Mal gespielt wird, so liegt doch der Gedanke nicht fern, daß in der Ueberfülle der Darbietungen jeder, der etwas zu sagen hat, schließlich doch einmal den Meister findet, der seiner eigensten Natur entspricht, und daß somit aus der Frage der Spezialität eine Frage des eigensten Stiles wird.

Diese Reaktion wird und muß kommen und mit ihr werden die vielen überflüssigen Konzerte in den Großstädten verschwinden. Vielleicht ergibt sich dann im Rahmen intimerer, halboffizieller Veranstaltungen auch jene längst schon ersehnte Möglichkeit zur Pflege der heute vielfach in Vergessenheit geratenen Hausmusik, die auch große Schätze aus neueren Zeiten enthält und gleich jedem separateren Musizieren eine beste Erzieherin zur künstlerischen Vertiefung ist.



# Modulationslehre.

**Von M. KOCH, Kgl. Musikdirektor (Stuttgart).**

(Fortsetzung.)

Modulationen in **Dur:**

### 2. in die Unterdominant-Tonart.

Beispiel: C—F.




Die Ausweichung wird hier durch den Ton *b*, der in C dur *leiterfremd* ist, bewirkt. *b* ist die Dominantseptime der neuen Tonart. Derselbe Ton ist auch im IV (als Grundton) und im II (als Terz) der neuen Tonart enthalten, weshalb jeder dieser Akkorde ausweichende Kraft besitzt. Beispiele:




Durch die akkordische Bezifferung ist der Nachweis dafür erbracht, daß diese Modulationen *diatonisch* sind.

Gemeinsame Akkorde sind:

| C | | F |
|---|---|---|
| I | = | V |
| II | = | VI |
| IV | = | I |
| VI | = | III |

Vollständige Modulationen in Satzform mit Feststellung der Ausgangstonart:




**Aufgabe.** Erfinde eigene Sätze von allen Durtonarten ausgehend.

### 3. Modulationen in die Parallel-Tonart.

Beispiel: C—a.

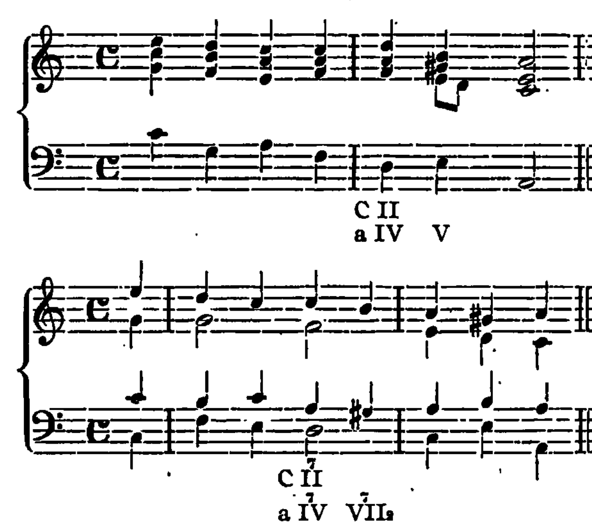
Gemeinsame Akkorde sind:

| C | | a |
|---|---|---|
| II | = | IV |
| IV | = | VI |
| VI | = | I |
| VII | = | II |

Leitakkorde:



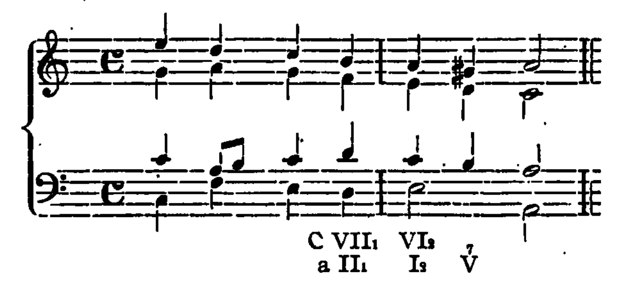

Diatonische Modulationen in Satzform:




Erweitertes Beispiel mit sequenzmäßiger Bildung:



Der $VI_2$ in betonter Stellung mit modulierender Wirkung:




Chromatische Modulation:



**Aufgabe.** Bilde diatonische Modulationen vorstehender Art von allen Durtonarten aus.

### 4. Modulationen in die Dominantparallel-Tonart.

Beispiel: C—e.

Gemeinsame Akkorde sind:

C e
I = VI
III = I
VI = IV

Leitakkorde:

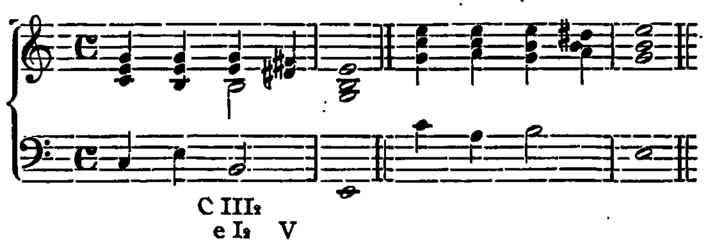


e V $\overset{7}{V}$ VII $\overset{9}{V}$ $\overset{7}{VII}$

Abgekürzte Formen (ohne Feststellung der Ausgangstonart):



Der betonte $III_2$ als Modulationsmittel:



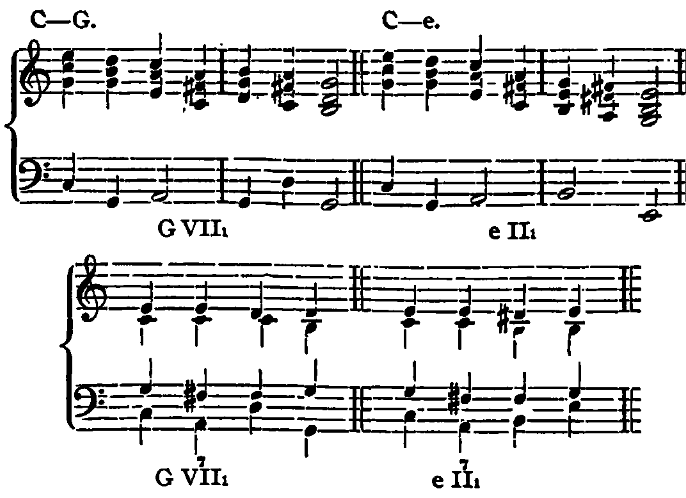
C $III_2$
e $I_2$ V

Sätze mit festgestellter Ausgangstonart:



Da der G VII gleich dem e II und der G $\overset{7}{VII}$ gleich dem e $\overset{7}{II}$ ist, fehlt diesen Akkorden bei Verwendung in Dominantmodulationen die entschiedene Zielwirkung. In den folgenden Takten leiten sie ebensogut nach e moll wie nach G dur.

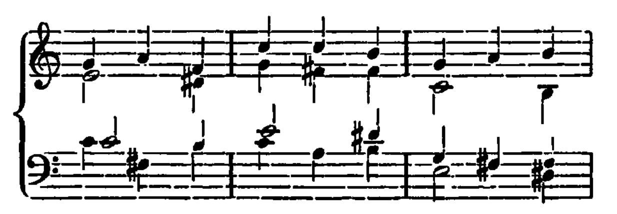
C—G. C—e.



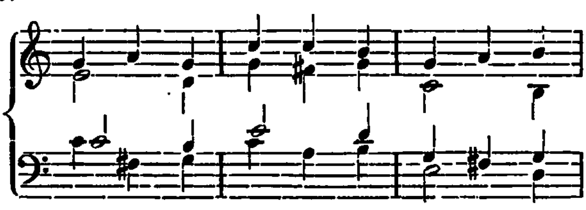
G $VII_1$ e $II_1$

G $\overset{7}{VII}_1$ e $\overset{7}{II}_1$

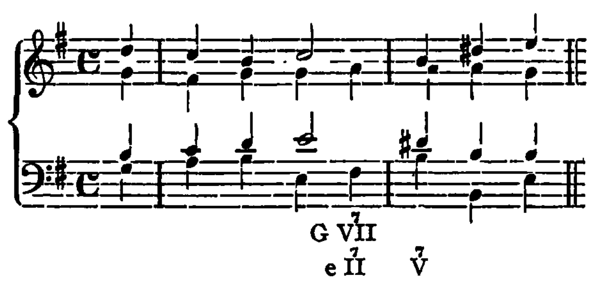
Nur wenn die Dissonanz des Vierklangs über *fis* — in Dur ist sie bekanntlich ursprüngliche None — in einer Mittelstimme oder im Baß liegt, zielt sie mehr nach e moll als nach G dur hin, z. B.:



statt:



In den berührten Formaten läßt sich daher der $\overset{7}{VII}$ einer Durtonart bei Modulationen in die Parallel-Tonart sehr gut vorbereitend gebrauchen. Beispiel:



G $\overset{7}{VII}$
e $\overset{7}{II}$ $\overset{7}{V}$

**Aufgabe.** Schreibe von jeder Durtonart aus eine Modulation in ihre Parallel-Tonart.

5. **Modulationen in die Unterdominantparallel-Tonart.**

Beispiel: C—d.

Hier ist nur ein gemeinsamer Akkord vorhanden: der C II ist gleich dem d I.

Leitakkorde:



d V $\overset{7}{V}$ VII $\overset{9}{V}$ $\overset{7}{VII}$

Kurze Fassung:



C II
d I V

C II
d I IV $\overset{7}{V}$

Vollständige Modulationen:



**Aufgabe.** Führe Modulationen gleicher Art von allen Durtonarten aus. (Fortsetzung folgt.)

---

# Sophokles, Shakespeare, Wagner.

**Von Dr. KARL AUGUST GERHARDI (Lüdenscheid).**

DER Begriff vom „tragischen Moment im Wesen und Leben des Genies"[1] bedeutet kurz erläutert folgendes: Das Genie, „die Vereinigung von hervorragender und spezifischer Leidenschaft, Phantasie und Urteilskraft", ist — im Gegensatz zu der nachahmenden Fähigkeit des Talentes — schöpferische Kraft. Schaffen aber ist ein Kurzbegriff für: etwas Neues, noch nicht Dagewesenes schaffen, hervorbringen, wobei die Gedanken und Anschauungen, Formen und Leistungen des schöpferischen Menschen, d. h. der wesentliche Inhalt seiner Schöpfungen, über das Gekannte und Gewohnte hinausgehen und dementsprechend den Zeitgenossen unverständlich oder gar falsch erscheinen. Je weiter die Anschauung etc. des schöpferischen Geistes über die der Zeitgenossen hinwegragt, um so größer ist die Verständnislosigkeit, die die Masse jenem einen entgegenbringt. Die Folge dieser Verständnislosigkeit ist die passiv in Gestalt von Gleichgültigkeit und aktiv in Gestalt von Unterdrückung auftretende Bekämpfung des Einen durch die Allgemeinheit; und je größer nun die Verständnislosigkeit der Masse ist, um so größer ist die Bekämpfung des Genies durch die Masse. Hieraus erhellt nicht nur, daß, je größer das Genie ist, um so größer sein tragisches Moment sein muß, sondern auch, daß die Verständnislosigkeit und Bekämpfung, die der schöpferische Geist anfangs erfährt, psychologisch notwendig und damit tragisch ist.

Zahllose Beispiele beweisen die allgemeine Gültigkeit dieses Gesetzes, wenn im besondern auch seine Betätigung hin und wieder durch Zeit- wie Ortsumstände und Zufälligkeiten etwas abgeschwächt und verändert werden mag. Das Genie Richard Wagner gehört jedenfalls zu denen, die jenes tragische Moment im Wesen und Leben des Genies auf ihrem Lebensgang nur allzu deutlich empfunden haben. Dafür gehört Wagner aber auch zu jenen Großen, deren Wesen und Bedeutung vollkommen zu ergründen erst ganzen Menschengeschlechtern, nach Zeit und Arbeit gemessen, vergönnt ist. Mag diesen Großen auch beim Schluß des Lebens — sofern sie das nötige Alter erreichen! — die Genugtuung der gerechten Anerkennung zuteil geworden sein, so geben sie doch auch der Nachwelt noch Anregung zu den mannigfaltigsten Betrachtungen.

Die kunstreformatorische und weiterbildende Tätigkeit Wagners setzt sich aus verschiedenen Sonderseiten schöpferischen Wirkens zusammen; als solche könnte man, neben dem rein musikalischen (Harmonienerzeugenden) Schaffen, anführen: die außerordentliche Steigerung der dramatischen Ausdrucksfähigkeit (im Gegensatz zum Ausdruck der Stimmung eines symphonischen Satzes), welche das Orchester erfahren hat; hiermit untrennbar verbunden die dramatische Wahrheit des musikalischen Bühnenwerks nach vollkommenem Bruch mit der künstlerischen Unnatur der alten Opern; im Verein damit wieder die gegenseitige Durchdringung von Text und Musik, zu illustrieren etwa durch das Bild „des beseelten Körpers", in dem Stoff von Geist und Geist von Stoff nicht zu trennen ist; dann der an sich schon einzigartige stoffeschöpfende Griff in den Born nationaler Dichtung; hiermit wieder zusammenhängend der allgemein menschliche, aber doch nationale Charakter seiner Werke und Gestalten, am tiefsinnigsten und entzückendsten in den Meistersingern verkörpert; schließlich die Auffassung des künstlerischen Stoffes von der erhabenen Seite her. Die letzte Seite des schöpferischen Wirkens Wagners, vermöge deren sein Kunstwerk einen gewissen kunstgeschichtlichen Abschluß in der Entwicklung des Bühnenwerkes überhaupt bedeutet, bildet den Gegenstand unserer kleinen Betrachtung. — Wir schicken voraus, daß wir hierbei von den Pionieren Wagnerschen Stiles, Berlioz, Spontini, Meyerbeer, vor allem Gluck, absehen, ohne deren Verdienste etwa in Abrede stellen zu wollen.

Der Grundgedanke meiner Ausführungen, wiedergegeben durch die Form: „Wagner faßt seinen Stoff von der erhabenen Seite her an und gestaltet nicht Charaktere, sondern Typen", findet sich auch in dem Buche „Das Drama Richard Wagners" von Houston Stewart Chamberlain, hier wiedergegeben durch die Form: „Wagner stellt in seinem Kunstwerk das Reinmenschliche, losgelöst vom Konventionellen, dar." Einerseits nun, weil mein Grundgedanke durch Chamberlains Buch gestützt wird, andererseits weil meine aus dem Grundgedanken klar und systematisch abgeleiteten Folgerungen sich bei Chamberlain — oder sonstwo — noch nicht finden, also etwas ganz Neues darstellen, wird dieser kleine Aufsatz der Veröffentlichung vor einem größeren Leserkreis wert sein.

Sophokles gilt in der Geschichte der Literatur als der höchste Vertreter des antiken Bühnenkunstwerkes. Wir haben auch heute keinen Grund, von dieser Bewertung abzugehen; Sophokles hat die kalte, starre Erhabenheit des Aischylos belebt und erwärmt, ohne in die Spitzfindigkeiten des Euripides zu verfallen. Indessen ist es nicht zu leugnen, daß für unser modernes Empfinden auch Sophokles etwas Starres und Kaltes an sich trägt, d. h. seine Gestalten; so packend und ergreifend die Chöre, die indessen bezeichnender Weise einen meist lyrisch-didaktischen Charakter haben und bei einer Aufführung gesungen werden müssen, auch auf uns noch einwirken mögen. — Wie ganz anders, wieviel tiefer wird unser Gefühl durch die Werke des Dichters ergriffen, der als der höchste Vertreter des neueren Bühnenwerkes angesehen wird! Angesichts dieses Unterschiedes wirft sich die Frage auf: Welches sind die psychologisch-ästhetischen Gründe dieses Unterschiedes zwischen Shakespeare und Sophokles? Denn wir wollen im folgenden nicht nach der mit Recht verspotteten Weise des „Deutschen Professors" unnütze philosophische Erörterungen anstellen, sondern aus Tatsachen, wenn auch psychologischen Tatsachen, Folgerungen entwickeln, deren Richtigkeit jeder in dem Augenblicke, wo sie ihm vorgetragen werden, zugeben wird. Wenn wir uns des Unterschiedes in der Wirkung Shakespearescher und Sophokleischer Werke bewußt geworden sind, so wäre der nächste Gedanke vielleicht der, daß jener uns zeitlich und stofflich näher liegt als Sophokles. Nun, es ist kein Zweifel, daß dies Moment mitspricht, aber von durchschlagender Bedeutung für den erwähnten Unterschied wird doch nur die Verschiedenheit der beiden Dichter in Auffassung und Gestaltung der dramatischen Figuren sein, zumal unser Zeitalter der angewandten Naturwissenschaften sich — im Gegensatz etwa zu Goethes Zeit — vom 16. Jahrhundert beinahe ebenso sehr unterscheidet wie von der antiken Welt. Das was uns die Gestalten Shakespeares so sehr viel verständlicher macht, was uns ihre Erlebnisse so sehr viel inniger, aufrichtiger mitempfinden läßt, ist ihre größere, realistischere Lebenswahrheit.

Um es kurz auszudrücken, so stellt der Hellene Typen, der Brite, der Germane Charaktere auf die Bühne. Die Begriffe, welche zu diesen Ausdrücken gehören, sind ja bekannt, wir wollen sie deshalb nur durch einige den bildenden Künsten entnommene Beispiele illustrieren. Zeus Otrikoli, Hera Ludovisi, Michelangelos Sklaven, Meuniers Arbeiter sind Typen, während uns Charakterköpfe Dürer in seinen vier Aposteln, Defregger in seinem letzten Aufgebot darbieten. Der Charakter ist mehr die Darstellung einer Persönlichkeit, der Typus mehr die Gestaltung einer Idee, eines Standes. — Natürlich gibt es Kunstgebilde, und dies ist die Mehrzahl, in denen nicht rein die eine oder die andere Darstellungsweise zum Ausdruck gelangt.

Nun ist es ja richtig, daß die verschiedenen Künste in der menschlichen Kultur eine zeitlich verschiedene Stufe der Entwicklungshöhe einnehmen, nach der Reihe: Tanz, Baukunst, Plastik, Malerei, Dichtkunst, Musik. Davon aber abgesehen ist es nicht zu leugnen, daß das künstlerische Empfinden des Hellenen, dieser so überaus klaren Natur, stark nach der Seite der Plastik überwiegt, einer Kunstgattung, in der jene klare Natur am besten sich äußern, am besten ihre Befriedigung finden kann. Der Plastik wird aber die Gestaltung von Typen, von allgemeinen Ideen,

[1] Das Wesen des Genies. Von Dr. Karl August Gerhardi. Glogau, Oskar Hellmann. 3. Auflage.

abstrakten Figuren immer besser gelingen als die künstlerische Darstellung des Charakters, des engumgrenzten Individuums, der scharf umrissenen, im einzelnen ausgearbeiteten realistischen Figur. Eine realistische Darstellungsweise ist der Plastik schon dadurch außerordentlich erschwert, weil ihr von der ungeheuren stofflichen Menge unserer Umgebung nur sehr wenig zugänglich ist, nämlich — abgesehen von der malenden Plastik, dem Relief — der geschlossene körperhafte Organismus, und weil ihr zwei der ausgedehntesten Seiten der Erscheinungswelt, der Raum an sich und das Licht, als Darstellungsgebiete völlig verschlossen sind. Der bronzene Heiligenschein des Petrus in der Peterskirche zu Rom ist ein Beweis seiner künstlerischen Unmöglichkeit. Ein dankbareres Feld für realistische Vorwürfe bietet die Malerei, auch für die Wiedergabe einer Persönlichkeit, eines Charakters. Einen solchen künstlerisch zu gestalten, ist aber zweifellos am vorzüglichsten befähigt die dramatische Dichtkunst, die vermöge ihrer fortschreitenden Natur nicht nur eine so feine, ausgeschliffene, nach Perspektive, Beleuchtung und Stimmung vielseitig durchdringende Arbeit zu liefern vermag, wie auch nicht entfernt irgend eine der bildenden Künste, sondern auch noch die ganz besondere Fähigkeit der seelischen Begründung hat.

Der Hellene läßt sich nun durch das Ueberwiegen seines plastischen Empfindens in Dingen der Kunst verleiten, auch bei dem bühnendichterischen, dem dramatischen Schaffen seinen Gestalten einen plastischen und damit typischen Anstrich zu geben; daher das Wort der „wandelnden Plastik". Diese Erscheinung wird allerdings auch noch durch andere Ursachen mitbedingt, vor allem durch die aus der antiken Kunstfreude und Schaulust hervorgehenden, auch für unsere amerikanisch modernsten Begriffe kolossalen Größenverhältnisse der damaligen Theater, welche unter dem südlichen Himmel ja leicht durchzuführen sind — das athenische Theater soll an 30 000 Menschen gefaßt haben; ferner durch die wegen dieser Größenverhältnisse wieder notwendig gewordenen Hilfsmittel des Kothurns und der mit Schalltrichter versehenen Maske! Daß die starre Maske aber nicht geeignet ist, einen Charakter im dramatischen Sinne zum Ausdruck zu bringen, sondern daß sie, wenigstens solange ein Schauspieler ohne Unterbrechung auf der Bühne weilt, immer den gleichen der Rolle und der allgemeinen Stimmung entsprechenden, rein typischen Ausdruck haben muß, ist von selbst einleuchtend. Nur ausnahmsweise hatten die Gesichtshälften einer Maske verschiedenen Ausdruck, z. B. wenn eine lustige Person in der Komödie unversehens Prügel bekam; es wurde in diesem Falle abwechselnd mit dem einen, dem lachenden, und dem andern, dem heulenden Profil nach dem Zuschauerraum hin gespielt. — Es wird übrigens beim Lesen antiker Theaterstücke zu empfehlen sein, sich immer gegenwärtig zu halten, daß die handelnden Personen eine Maske tragen. Da allen Vergleichen zu hinken erlaubt ist, könnte man die antiken Bühnenwerke mit Serien von Stimmungsbildern, die modernen mit Kinematogrammen vergleichen.

Der Typus nun aber ist etwas Abgezogenes, Unwirkliches und trägt den Zug dessen, was wir erhaben, d. h. erhoben über das Wirkliche, nennen. Das Erhabene indessen hebt uns zwar den Göttern nahe, über Raum und Zeit fort, doch auch von der Erde, der Wirklichkeit hinweg; es gibt einen großartigen, allgemeinen Umriß, wirkt bedeutend durch die Höhe der Auffassung, die Einfachheit und Klarheit der Form, aber ihm fehlt die Feinheit der Ausarbeitung, die Mannigfaltigkeit der Einzelzüge, der warm ansprechende Wirklichkeitston, wie sie dem Charakter eigen sind. So begreifen Typus und Charakter wechselseitig Vorzüge und Nachteile in sich, und es wäre unrichtig, wenn man von einem allgemeinen kategorischen Standpunkte aus das eine oder das andere womöglich für alle Künste als vorbildliche Art der Auffassung und Gestaltung hinstellen wollte; vielmehr eignet sich das eine besonders für die eine Kunstgattung, das andere besonders für die andere. Es ist nämlich wohl nicht zu bezweifeln, daß jede der Künste dann auf ihrem Gebiete das Höchste schafft, wenn sie den Gegenstand, der ihrer Natur am meisten entspricht, in der Auffassung, die ihrer Natur am meisten entspricht, darstellt. Sicherlich nun leistet — um hier nur die Bildhauerkunst und die dramatische Dichtkunst einander gegenüberzustellen — erstere das Vollkommenste im Erhabenen, Typischen, die Dichtkunst im Charakter. Die Plastik unterliegt also, wenn ein Charakter künstlerisch gestaltet werden soll, gegen die dramatische Dichtkunst, der Bühnendichter steht, wenn ein Typus geschaffen werden soll, in seiner Leistung zurück gegen den Bildhauer. Die Helden der hellenischen Tragödien, die Figuren allegorischer „Festspiele" lassen uns mehr oder weniger kalt, während ein Zeus Otrikoli, ein Apollon Belvedere Erhebung und Begeisterung in uns erzeugen. Eine mit einem Strickstrumpf versehene, auf einem Bauernstuhl sitzende alte Bauersfrau, lebensgroß in Marmor gehauen, würde uns als eine Geschmacklosigkeit erscheinen, während die Charaktere in Bauerntragödien uns sehr wohl zu ergreifen vermögen. Es ist also z. B. Apollon eine höchste Leistung des Meißels, Macbeth eine solche des dramatischen Griffels.

In einer kleinen Einschaltung möchte ich die Berechtigung des Satzes, jede Kunstgattung solle in der ihr eigentümlichen Auffassung gestalten, mit fast mathematischer Schärfe nachweisen, und zwar an Beispielen, die dartun, wie man es nicht machen soll. Solcherlei Beispiele überzeugen ja immer am zwingendsten. Bekannt ist die Radierung Klingers, des dichtenden Malers, auf der der Tod vor dem heranbrausenden Zuge auf den Schienen liegt. „Der Tod lauert auf den Schienen", ist ein vortreffliches dichterisches (im Sinne des uralten, aber noch immer recht brauchbaren Lessing fruchtbares) Bild: die Phantasie malt sich, allerdings in undeutlichen Bildern, aus, wieviel von den Insassen des Zuges dem Tode zum Opfer fallen werden. Wird aber der Tod vom Maler auf die Schienen gelegt, so sagt die klare Anschauung: der Tod wird überfahren werden, der Tod wird — getötet werden! Aehnliche Dinge gelten vom Christus im Olymp. Der Dichter darf wohl sagen, daß unter den Schritten des Lenzes die Blumen emporsprießen; daß aber unter den Tritten des gemalten Christus Veilchen aufblühen, ist ganz und gar unwahrscheinlich und unmalerisch. Ebenso sind ein über glühende Silberlinge schreitender Ischarioth (von Sascha Schneider), ein vom Blitzstrahl begattetes Weib (von Anna Costenoble) keine malerischen, sondern dichterische Ideen und Gestaltungsweisen.

Indes, zum Thema zurück. Wie wir vorhin erörtert haben, wird das Drama im Typus von der Plastik geschlagen, während seine höchste Leistung der Charakter ist. Natürlich ist immer nur von dem gesprochenen Bühnenstück, im Gegensatz zu einem musikalischen, die Rede gewesen. Wir wollen fortan, wo wir die Wagnerschen Werke mit in den Kreis der Betrachtung ziehen, das gesprochene Bühnenwerk mit „Schauspiel", das musikalische mit „Musikdrama" bezeichnen; letzteres ist nicht im Sinne Wagners, aber kurz und deutlich. Wenn nun nach unseren bisherigen Erörterungen die Wiedergabe des Charakters für das Schauspiel die höchste Leistung bedeutet, wenn uns das Erhabene und Typische zwar in der Plastik, aber nicht im Schauspiel erwärmt, wenn uns das Bühnenwerk Shakespeares die ganze Seele erfaßt und erschüttert, wo wir den Hellenen nur bewundern; wenn uns Götz von Berlichingen mit seinen herrlichen Menschen von Fleisch und Blut trotz aller Verstöße gegen die Technik des Dramas hinreißt, während uns die pathetische und plastische Iphigenie mehr oder weniger kühl läßt: so darf man wohl sagen, daß, kunstgeschichtlich gesprochen, das Schauspiel nicht in Sophokles, sondern erst in Shakespeare seine Vollendung erfahren hat. Das attische Kunstwerk ist, kunstgeschichtlich gesprochen, seiner Kunstgattung gemäß von dem Briten in dem Sinne vervollkommnet worden, daß Shakespeare an Stelle des sprechenden Typus den sprechenden Charakter gesetzt hat.

Die Behauptung, daß die Wagnerschen Bühnengestalten im allgemeinen (und ganz besonders die im „Ring", wenigstens die Götter, und im „Tristan") von einer erhabenen, typischen und nicht von einer realistisch-charakteristischen Auffassung getragen sind, wird wohl nirgends auf Widerspruch stoßen. (Ein direkter Beweis für den, der die Richtigkeit dieses Satzes nicht selbst empfindet, dürfte übrigens seine Schwierigkeiten haben.) Ebenso unwidersprochen wird die weitere Behauptung bleiben, daß diese typischen Gestalten in den Wagnerschen Musikdramen uns nicht kalt lassen, wie die unrealistischen Nichtcharaktere des (gesprochenen) Schauspiels, sondern daß sie uns im höchsten Grade erwärmen, unsere ganze Seele zur Mitempfindung hinreißen, oder, mit andern Worten ausgedrückt, daß sie uns als berechtigt, als künstlerisch wahr und wirksam erscheinen. Danach blieben nur die Fragen zu beantworten: weshalb erscheint uns der „singende Typus" künstlerisch wahr und wirksam? weshalb erscheint er uns künstlerisch wahrer und wirksamer als der sprechende Typus? weshalb erscheint er uns sogar als die höchste Leistung des musikalisch-dramatischen Kunstwerks?

Der Grund dieser psychologisch-ästhetischen Tatsache liegt erstens und im besondern in der Musik; zweitens und im allgemeinen in dem Umstand, daß die Schöpfungen der verschiedenen Kunstgattungen alle einen eigentümlichen Charakter der Darstellungsmittel und damit der Darstellung und deshalb wieder einen eigentümlichen Standpunkt der Betrachtung fordern und erfahren. Erläutern wir zuerst den letzten Satz, den allgemeinen Grund.

Die Aristotelische Begriffsbestimmung der Kunst, daß sie Nachahmung der Natur sei, ist jedenfalls unwiderleglich; indessen ahmt jede Kunstgattung mit den ihr eigentümlichen Mitteln nach, und das Erzeugnis ist ein Gebilde, auf das immer nur der Ausdruck: der Natur ähnlich, niemals aber: dieser gleich, angewendet werden kann. — Dasjenige

Kunstwerk, das, nebenbei gesagt, die größte Aehnlichkeit mit der Natur, der Wirklichkeit erreicht, ist das (aufgeführte) gesprochene Prosa-Bühnenspiel; dafür ist seine Dauer auch nur die des Augenblicks. — Dem eigentümlichen Charakter jeder Kunstgattung nun in Mitteln und Darstellung entspricht, wie erwähnt, die besondere Art der Betrachtung. Der gemalte und der dichterisch geschilderte Brand eines Schlosses z. B. sind zweifelsohne als Gegenstände grundverschiedene Dinge, von denen jedes *in seiner Art* der Natur durch Nachahmung ähnlich ist, und doch erscheint uns das eine genau so richtig, künstlerisch wahr und wirksam wie das andere! Dies Beispiel macht wohl klar, in welcher Weise und aus welchen unbewußten Gründen wir der singenden Bühnengestalt ganz anders gegenübertreten als der sprechenden.

Wenn wir vor dem musikalisch-dramatischen Werk sitzen, so wissen wir eben, oder vielmehr wir fühlen es, ohne uns Rechenschaft darüber zu geben, daß der Musikdramendichter seiner Natur nach mit ganz anderen Mitteln arbeitet als der Schauspieldichter, daß also auch die Werke, die Gestalten des Musikdramendichters ein ganz anderes Wesen haben, als das Schauspiel und dessen Figuren. Die Musik ist die am wenigsten realistische von allen Künsten, ja, sie ist überhaupt nicht von realistischem, sondern ganz idealistischem Wesen. Schiller sagt, daß ein dichterisches Kunstwerk erst durch die Verbindung mit der Musik in die Höhe des Idealismus getragen werde. Nach Wagner kann man die Musik die transzendentale Sprache des inneren Menschen, d. h. seiner Empfindungen nennen. Worin dieser unrealistische, transzendentale Charakter der Musik beruht, ist wohl klar, jedenfalls hier nicht weiter zu erörtern. Wollten wir es mit einem Wort abtun, so könnten wir etwa sagen, daß die Musik die Kunst ist, welche die, gar nicht weiter für den Verstand deutlich zu machenden Gefühle und Empfindungen mit gar nicht weiter für den Verstand erfaßbaren Mitteln nachahmt und dadurch im Zuhörer wieder anschlägt. Wenn die eben erwähnte Verbindung zwischen Dichtkunst und Musik, hier zwischen Schauspiel und Musik eintritt, so büßt das Erzeugnis dieser Vermählung zwar, von der musikalischen Seite betrachtet, an idealistischem Charakter ein, wie es, von der schauspielerischen Seite betrachtet, an Realismus verliert. Das Musikdrama hat selbstverständlich nicht mehr den rein idealistischen, transzendentalen Charakter wie die reine Instrumentalmusik, z. B. eine Symphonie. Immerhin hat die singende Bühnenfigur, der sie schaffenden Kunstgattung zufolge, doch so viel Idealistisches an sich, daß wir ihr — zunächst unbewußt — ganz anders gegenübertreten als der sprechenden Person auf dem Theater. Gerade so gut, wie wir eine Pantomine, wenn wir sie vom Standpunkt des Schauspiels betrachten wollten, lächerlich, abgeschmackt finden müßten, würde uns bei gleichem Standpunkt auch die musikalisch-dramatische Gestalt mindestens höchst absonderlich vorkommen. Es gibt Menschen, für die die Musik weiter nichts ist als ein „unangenehmes Geräusch“ (Carlyle); diese werden sich zweifellos beim Anblick der singenden Gestalten der Walküre ebenso sehr „amüsieren“, als wie beim Anblick eines „in voller Bewegung begriffenen“ Orchesters.

Schon die Art, wie der Gesang ausgeführt werden muß, nur ausgeführt werden kann, dürfte ein wohl viel zu wenig gewürdigtes Moment sein, die Unwirklichkeit der singenden Bühnenfigur zu bedingen. Die Form des Mundes, die Langsamkeit der Aussprache, zumal bei getragenen Partien, die hierdurch notwendig werdende Langsamkeit, Einseitigkeit, ja Einförmigkeit in Mienenspiel, Gesten und sonstigen Bewegungen weichen so sehr vom gewöhnlichen Leben ab, daß allein hierdurch die singende Bühnenfigur ein vollständig unrealistisches Kunstgebilde ist. Hierzu tritt nun weiter der Umstand, daß im gewöhnlichen Leben die Menschen nicht mit Gesang ihre Zwiegespräche führen, Handlungen vollziehen, und schließlich noch der vollständig unrealistische, idealistische Charakter des musikalischen Ausdrucks an sich, zwei Momente, die den idealistischen Grundton der musikalisch-dramatischen Gestalt noch wesentlich verstärken.

Die genannten drei Momente würden genügen, um uns zu veranlassen, das also geartete Kunstwerk „Musikdrama“ in der ihm eigentümlich zukommenden Betrachtungsweise auf uns wirken zu lassen und seine Gestalten als künstlerisch wahr und wirksam zu empfinden, gerade so, wie wir eine dichterisch geschilderte Feuersbrunst ganz anders betrachten als eine gemalte und *daher* jene als ebenso wahr empfinden wie diese. Indessen bewirkt die Musik, die unrealistische Kunstform, nicht nur, daß wir der musikalischen Bühnenfigur anders gegenübertreten als der Figur des Schauspiels, sondern in ihrer idealistischen, transzendentalen Ausdrucksform an sich liegt noch der oben erwähnte *besondere Grund*, weshalb wir die unrealistische Gestalt des musikalischen Bühnenwerkes *als künstlerisch wahr* empfinden. Während wir nämlich das realistische Schauspiel zunächst und vor allem mit dem Verstande erfassen und vermittelst des Verstandes, auf dem Umwege über die Sprache, auf unsere Empfindung wirken lassen — Wirkung auf die Empfindung ist das Grundwesen aller Kunst —, tritt zu diesem Zweck im Musikdrama *neben den Verstand die Musik, als eine Macht, direkt und selbständig auf unsere Empfindung einzuwirken*, da ja die musikalisch-dramatische Gestalt sich aus den realistischen Momenten der Schauspieldichtung und den unrealistischen der Musik zusammensetzt und die Harmonien der Musik fast allein mit dem empfindenden Teil der Seele aufgenommen werden. Die besondere Wirkung der Musik ist nun die, daß die singende Bühnengestalt im Verein mit dem Orchester die dramatische Physiognomie ihres Empfindungslebens nicht nur viel farbiger, vielgestaltiger, intensiver zum Ausdruck bringen kann als die sprechende Bühnengestalt, sondern auch in unserer Seele die gleichklingenden Empfindungssaiten in viel unmittelbarere, heftigere Mitschwingungen zu versetzen vermag. Wollen wir unsere letzten Ausführungen noch einmal zusammenfassen, so läßt sich das mit den Worten tun: Der Typus, der als sprechende Bühnenfigur uns kalt läßt, *weil zu wenig lebenswahr und doch von realistischer Kunstform*, erwärmt uns und erscheint uns künstlerisch wahr und wirksam als musikalische Gestalt, *weil die Musik kraft ihrer Natur die unrealistische erhabene Gestalt in eine unrealistische erhabene Kunstform hinüberträgt*, der wir eben mit anderer Betrachtungsweise entgegentreten als dem Schauspiel, und weil die musikalische Ausdrucksform und -gewalt dem singenden Typus das an Empfindung, Leben und Wahrheit gibt, was dem sprechenden fehlt.

In dem eben Gesagten liegt schon die Antwort auf die zweite der oben gestellten Fragen: Weshalb erscheint uns der singende Typus wahrer und wirksamer als der sprechende? Die erhabene Bühnengestalt wird einerseits erst durch die unrealistische Musik gänzlich in die ihr zukommende erhabene Kunstform versetzt, anderseits erst durch die unmittelbar auf die Seele wirkende Ausdruckskraft der Musik lebendig und wirkungsvoll gemacht.

Nach diesen Betrachtungen wird uns nun ohne weiteres zweierlei klar. Erstens, woher es kommt, daß jeder auch nur einigermaßen künstlerisch empfindende Mensch eine ästhetische Ohrfeige zu bekommen glaubt, wenn der Held der alten kleinen Opern und Operetten nach Herunterschmettern seiner Arie plötzlich in den Ton des Gesprächs ganz gewöhnlicher Sterblicher fällt: derselbe Darsteller springt im gleichen Kunstwerk aus einer künstlerischen Darstellungsform unvermittelt in eine ganz andere, und um ihm diesen Sprung nachzumachen, müssen wir aus der der Musik eigentümlichen Betrachtungsweise in die dem Schauspiel eigentümliche hinüberspringen. Dieses Verfahren des schaffenden und nachschaffenden Künstlers ist genau so unkünstlerisch, als wie wenn man im Scherz — (bei Panoramen macht man's sogar im Ernst so!) — aus einem gemalten Stilleben irgendwo einen wirklichen Kohlkopf hervorwachsen läßt. — Das zweite, was uns nun klar wird, ist die paradoxe Erscheinung, daß der realistische Kleincharakter des gewöhnlichen Lebens in musikalisch-dramatischem Gewande uns lange nicht so lebenswahr erscheint, wie die erhabene typische Bühnenfigur. Ich bin immer von Unbehagen durchzogen, wenn ich Männer unserer Zeit im Frack auf der Bühne singen sehe. Denn die Verbindung der unrealistischen Musik mit dem realistischen Charakter ist viel weniger naturgemäß als mit dem erhabenen Typus. Ganz abgesehen davon, daß die äußere Form der durch Musik und Gesang bedingten Darstellung dem erhabenen Typus angemessener ist als dem realistischen Kleincharakter der uns umgebenden Welt, wird dieser dadurch, daß er seiner Natur nach uns fortwährend an unser Alltagsleben erinnert, uns zuweilen störend zum Bewußtsein bringen, daß der Werkeltag auf der Bühne des Lebens nicht gesungen wird. — All das hindert natürlich anderseits nicht, daß durch die Verbindung mit der Musik auch eine realistische, leichte, ja selbst flache und schale Operettenfigur eine gewisse idealistische Färbung bekommt. — In einem Falle allerdings wird der Künstler die Gestalten des musikalischen Bühnenwerkes notwendigerweise aus dem Kreise des gewöhnlichen Lebens holen müssen, nämlich dann, wenn die Handlung humoristischer Art ist, da der Humor vor allem die Wirklichkeit, die kleinen Züge des Lebens, die kleinen Schwächen der Menschen zum Inhalt hat, also von realistischer Grundfarbe ist. Daher sprechen die antiken Komödien, sofern wir ihnen das nötige, oft umfangreiche Wissen in Kultur und Geschichte entgegenbringen, unsere Empfindung mehr an als die Tragödien. Der wahrhaft große Künstler, der, wie Wagner in den Meistersingern, jene Notwendigkeit mit unfehlbarem Instinkt fühlt, wird allerdings dem Werk als Ganzem durch große, allgemeine leitende Ideen die Eigenschaft des über die gewöhnliche, wechselnde Realität des menschlichen Lebens Erhabenen und Dauernden verleihen.

Auf Grund der bisherigen Erläuterungen beantwortet sich nun die dritte der obigen Fragen: weshalb erscheint uns der singende Typus als die höchste Leistung des musikalisch-dramatischen Kunstwerks? Dadurch, daß wir im Geiste alles Gesagte wiederholen.

Wagner hat diese höchste Kunstform der musikalischen Bühnendichtung, indem er sie in einer Reihe von unsterblichen Meisterwerken mit geistig wie ästhetisch gleich großartigem Inhalt füllte, auf immer für die Menschheit errungen und festgestellt. Während also, kunstgeschichtlich gesprochen, Shakespeare den sprechenden Typus der Sophokleischen Tragödie in einen sprechenden Charakter umgewandelt hat, hat Wagner den sprechenden Typus des Griechen zu einem singenden Typus erhoben und damit der Entwicklung des Bühnenkunstwerks überhaupt erst einen Abschluß gegeben. So sind aus der Blüte des attischen Dramas zwei reife Früchte hervorgegangen.

# Unsere Künstler.

## Marthe Girod.

MAN kann *Marthe Girod* billigerweise den Typus der modernen Pianistin nennen. Heute, wo so manche Widerwärtigkeit den wahren Koryphäen des Klavierspieles die Existenz versauert, wo interessierte Nachäfferei und oberflächliche Parade Augen und Ohren zermartern, andererseits der Fortschritt des Mechanismus das Empfinden und die technische Vollkommenheit des Virtuosentums auf perforiertem Pergamentpapier nach der entlegensten Farm am Rande des tropischen Urwaldes trägt, berührt es doppelt erfreulich, mit selbstlosen Talenten in Kontakt zu kommen, die nach erbaulicher Einkehrhaltung abseits vom Wege die steilen Pfade, die das schöpferische Genie selbst hat gehen müssen, wandeln, die nach folterndem Kämpfen und Ringen zur reinen Erkenntnis des Schönen gelangt sind und schließlich in das Reich des Göttlichen eintreten dürfen. Marthe Girod kann sich getrost zu ihnen rechnen. Ihr letztes Konzert in der Pariser „*Salle-Pleyel*" ist ein leuchtender Merkstein in ihrer stets emporstrebenden Karriere. Sie hat es so recht bewiesen, welche Höhe von Macht mit eiserner Ausdauer und künstlerisch empfindender Initiative erklommen werden kann.



MARTHE GIROD.
Photogr. Reutlinger, Paris.

In einfacher Spitzenrobe, ohne die geringste Spur theatralischen Gebärdens, betritt die ausgereifte, sympathische Erscheinung das Podium und nimmt Platz vor der ihrer Befehle harrenden Tastatur. Ein buntfarbiger Blumenstrauß war's, den sie uns bot, voll gemischter Düfte: hier sattes Atmen aus saftigem Waldesgrün heraus — das Aroma des Klassischen —, dort das, wenn auch zeitweise fast betäubende Patschuli des Modernen, Hypermodernen. Aber die Mischung hatte im ganzen dank der geschickten Spenderin doch ein befriedigendes, migränefreies Behaglichkeitsgefühl aufkommen lassen, das über die uns noch unfaßbaren Melodien- und Akkordmixturen hinwegsehen ließ. — Mit Genuß folgte man der vielgestaltigen Interpretin. Die Beethovensche Sonate op. 81, d'Alberts klassische „Suite", Chopins „Barkarole", Schumanns „Karneval von Wien", Liszts Sonett 104 (Petrarca), Rubinsteins Etüde für die linke Hand, all das verriet so viel verinnerlichten Geschmack, so viel dynamisch abgestufte, edle Bravour, daß man den folgenden Visionen, Gedanken und Fragmenten der neuen Schule mit ihrem Verblüffenden, Düstern und Kecken auch da noch zu folgen vermochte, wo sie unter den Fingern eines andern mitleidiges Kopfschütteln ausgelöst hätten. Marthe Girod ist eine große Pianistin, und sie wird auch diesmal, wie jedesmal, den Kreis ihrer Bewunderer erheblich vergrößert haben! . . . Der Direktor der Firma Pleyel hat Marthe Girod gebeten, ihr letztes ungefähr zwei Stunden währendes Konzert für die Aufnahme durch das „Pleyela" zu wiederholen. **Ferdinand Laven (Paris).**

* * *

## Georg Baklanoff.

SEIT etwa drei Jahren ist der Name des noch sehr jungen russischen Sängers auch in Deutschland überaus populär geworden, ja es gibt Leute, die ihn noch über seinen Kollegen und Landsmann, den großen Schaljapin, stellen, an dessen Beispiel er sich aber wohl gebildet hat.

*Baklanoff* hat in Deutschland zuerst an der Berliner Komischen Oper gesungen und ist hierauf in ein Vertragsverhältnis mit der Wiener Hofoper getreten, das ihn in jeder Saison für eine Reihe von Abenden verpflichtet — ein Verhältnis, über das noch zu sprechen sein wird. Die übrige Zeit verbringt er auf Gastspielreisen, und seine großen Erfolge sind ihm überall treu geblieben.

In der Tat hat ihn die Natur ganz besonders vor andern begünstigt: sein breiter, warmer, mühelos hinströmender Bariton ist eine der schönsten Stimmen, die man jetzt hören kann. Sein Gesicht ist schön und ausdrucksvoll, das Auge beherrschend, und seine hochgewachsene Gestalt hat jenen natürlichen Rhythmus der Gebärde in der Uebereinstimmung mit der Musik, die Meister Jaques-Dalcroze sich bemüht, uns beizubringen, die aber das natürliche Erbteil der Slawen zu sein scheint, wie die kleinste Tänzerin des russischen Balletts zu beweisen imstande ist. Kommt zu diesen prächtigen Naturgaben, wie bei Baklanoff, nun noch eine starke Intelligenz, ein durchaus originelles darstellerisches Erfassen der abgespieltesten Rollen, so begreift man die starke Wirkung, die er übt, wo er sich zeigt. Am stärksten wirkt er vielleicht da, wo er — als Scarpia, auch als Mephisto — durch das Aeußere des vollendeten Kavaliers ein wahrhaft dämonisches Zerstörertemperament durchschimmern läßt. Eine ungemein geistreiche Leistung ist auch sein Toreador, den er nicht, wie unsere meisten heimischen Sänger es leider tun, lediglich als Vorwand für eine herausgeschmetterte Arie und ein Duett betrachtet, sondern als absolutes Seitenstück zur Carmen spielt, nur mit größerer geistiger und körperlicher Kraft, mit der er die bis dahin Unbesiegbare besiegt.

So viel Licht wirft auch Schatten, und der Schatten liegt eben darin, daß Baklanoff kein Repertoire-Sänger ist, sondern sich immer in den gleichen französisch-italienischen Partien hören lassen muß. Bedauerlicherweise wird die so interessante russische Opernmusik von unsern Bühnen so gut wie ganz vernachlässigt. Aber würde sie auch gepflegt, für Baklanoff ergäben sich doch Schwierigkeiten, weil er die deutsche Sprache nur mangelhaft beherrscht. Hätte die Wiener Hofoper nun einen genialen Leiter, wie Mahler einer war, so würde es ihm zweifelsohne gelingen, den so außerordentlich begabten jungen Russen für einen Teil des deutschen Repertoires zu gewinnen: dies wäre eben eine Erziehungsarbeit — nicht allzuschwer bei soviel Talent. Direktor Gregor hat es einmal versucht, Baklanoff den Hans Heiling singen zu lassen. Statt ihn aber wenigstens durch einen deutschen Kapellmeister in das Wesen dieses grunddeutschen Berggeistes einzuführen, ließ er die Oper von einem — Polen dirigieren, der seiner Aufgabe mindestens so fremd gegenüberstand wie Baklanoff der seinen. Das Resultat läßt sich denken. Dennoch ist es schade, daß der sehr verstimmte Künstler von da ab auf das deutsche Repertoire im allgemeinen verzichtet hat. Aber freilich: wer gibt sich an der

Wiener Hofoper heute noch groß Mühe, das Wachsen eines Künstlers zu fördern?

Eine neue Rolle hat der Künstler in diesem Jahr aber doch in deutscher Sprache gesungen, und zwar den Falstaff in Verdis reizender Oper. Es war keine leichte Aufgabe für ihn, der durch die adeligen Gesten seiner wohlgebauten Figur so starke Wirkung übt, sich in die Maske dieses Dickwanstes zu stecken. Er löste seine Aufgabe, indem er im Falstaff nicht den Schlemmer, sondern den Ritter betonte — eine Auffassung, die die Gestalt adelt, ihr freilich auch an Humor manches schuldig bleibt. Immerhin war neben der prächtigen Gesangsleistung auch das Bestreben des Künstlers erfreulich, seinen Rollenkreis zu erweitern und sich mit der schwierigen, für den Musiker edlerer Art aber so unendlich wichtigen deutschen Sprache anzufreunden — ein Versuch, der immer besser gelingen wird, je öfter man ihn wiederholt.

Baklanoff, der mit der in Rußland sehr beliebten Koloratursängerin Lydia Lipkowska vermählt ist, gehört schon heute zu den interessantesten Künstlern, die wir haben. Seine starke Intelligenz und sein guter Geschmack haben ihn bis jetzt vor dem unkünstlerischen „Star"tum bewahrt und werden ihn hoffentlich bis zu den größten Aufgaben führen. **L. Andro.**

# Der konservatorisch gebildete Organist.

### Von KARL BERINGER, Garnisonorganist in Ulm.

DER moderne Orgelbau und die moderne Orgelkomposition haben für den Organisten die Grenzen des rein Technischen wie auch der Ausdrucksmöglichkeiten derart erweitert, daß für die organistische Kunst eine völlig neue Aera eingetreten ist. Der von Natur aus starre Orgelton ist durch die Verwendung des Jalousieschwellers oder des Generalcrescendos modulationsfähig geworden; die Registrierung, im Prinzip nichts anderes als die Instrumentierung der vor dem Spieler liegenden Noten, ist durch die ebengenannten Vorrichtungen wie auch durch Druckknöpfe für dynamische Effekte, durch freie Kombinationen, automatische Pedaleinstellung u. dergl. in gewissem Sinn wesentlich erleichtert worden, obgleich dadurch der äußere Apparat komplizierter geworden ist. So ist es möglich, daß jetzt schon eine allerdings geringe Anzahl von Organisten selbst die schwierigsten Orgelkompositionen ohne Registriergehilfen vorzutragen imstande ist. Wieviel zu diesen Neuerungen Pneumatik und Elektrizität beigetragen haben, ist genügend bekannt.

Die eben erwähnten Erleichterungen sind allerdings cum grano salis zu verstehen. Daß die geistige Spannkraft des Spielers, der etwa Liszts Variationen über „Weinen, Klagen", dessen b-a-c-h-Präludium mit Fuge, Brahms' Fuge in as moll oder gar eine der großen Reger-Fantasien ohne Registrierbeihilfe vorträgt, aufs höchste in Anspruch genommen wird, bedarf wohl nur der Andeutung. Ein Organist muß schon geradezu souverän das Technische und das Vortragsmäßige beherrschen, er muß eine Summe von Energie und Geistesgegenwart sein eigen nennen, will er den verwickelten Riesenapparat der modernen Orgel seinen Intentionen untertan machen, ohne, auch bei den kompliziertesten Kompositionen, einer Beihilfe zu bedürfen.

Daß ein künstlerisch hochstehender, durchgeistigter V o r t r a g auf eingehendsten kompositorischen Studien basiert sein muß, ist natürlich Voraussetzung. Verwickelte kontrapunktische Gewebe vermag doch nur der klar zu durchlichten, der befähigt ist, dem Komponisten auch in die verschlungensten Gänge seines Schaffens zu folgen. Technik allein in Verbindung mit einer gewissen Routine in der Registrierkunst, das macht den Künstler noch lange nicht aus. Es sind eben auch hier viele berufen und wenige auserwählt. Dabei ist noch zu beachten, daß sich in neuerer Zeit auf dem Gebiet der Orgelkomposition nicht nur in Deutschland (insbesondere seit dem Erscheinen Liszts und Regers) ein gewaltiger Aufschwung zeigt; vielmehr ist auch jenseits unserer Grenzpfähle reges Leben erwacht. Hingewiesen sei vor allem auf Frankreich und Italien. Mögen die Anschauungen über die Bedeutung ausländischen Schaffens auch auseinandergehen, das eine steht fest: an Erscheinungen wie *C. Franck, Saint-Saëns, Guilmant, Widor, E. Bossi, Ferroni*, von denen doch wirklich jede eine persönliche „Note" hat, kann der neuzeitliche Konzertorganist unmöglich vorübergehen. Wir können noch auf Spanien (*Mas y Serracant, Gabiola* u. a.), Belgien (*Tinel, Mailly*) usw. hinweisen.

Wie nun der Maler in fremden Ländern Studien treiben muß, wenn er einen weit umfassenden künstlerischen Blick gewinnen will, so kann ein Aufenthalt im Ausland zu Studienzwecken dem Konzertorganisten nur äußerst vorteilhaft sein. Ganz abgesehen von dem instruktiven Wert solcher Reisen: derartige Exkursionen machen häufig genug die oft recht unbegründeten Vorurteile gegen die Eigenart ausländischer Musik schwinden. Eine Individualität wie z. B. Bach, diese einzigartige, urdeutsche, abgrundtiefe Musikernatur, ist in Frankreich und Italien wohl nicht denkbar; das erkennt man dort auch unumwunden an. Widor sagte zu mir einmal bezeichnenderweise: „Bach est notre père." Aber — müssen wir denn fremdes Schaffen gerade an unseren typisch deutschen Großen messen? Wir müssen vielmehr versuchen, fremde Kunst aus d e m Milieu heraus, in dem sie entstanden ist, verstehen zu lernen!

Meine wiederholten Studienreisen in Frankreich und Italien führten mich oftmals mit organistischen Größen zusammen. Um beispielsweise auf Widor, den bedeutendsten Organisten des gegenwärtigen Frankreich (das wurde mir in Paris sogar aus „Kollegen"mund bestätigt, dann muß es wohl so sein!) zurückzukommen: man muß diesen genialen Künstler als Interpreten eigener Werke, z. B. seiner großangelegten Orgelsymphonie in f moll, gehört haben, und man weiß, w i e diese Musik erklingen muß, um in ihrer Art überzeugend, hinreißend zu wirken. Dies nur e i n Beispiel. — Für den Vortrag kommt ganz wesentlich das in Betracht, daß bekanntlich die französischen und italienischen Orgeln anders gebaut sind als unsere deutschen Instrumente. Erinnert sei nur an die französischen Zungenregister. Der Komponist aber schreibt a u s d e m I n s t r u m e n t h e r a u s f ü r d a s I n s t r u m e n t. Da ist es doch mehr als naheliegend, daß, wollen wir möglichst charakteristisch ausländische Orgelmusik wiedergeben, zur Kenntnis der eigenartigen Vortragsweise fremder Meister auch, wenigstens bis zu einem gewissen Grad, Verständnis für die Eigenartigkeit fremder Instrumente gehört. D a ß fremdländische Orgelkompositionen auf unseren deutschen modernen Konzertorgeln wiedergegeben werden können, das haben Künstler wie Widor, Bonnet, E. Bossi u. a. durch oftmaliges Konzertieren in Deutschland bewiesen.

Diese Erörterungen berühren ein ungemein wichtiges Gebiet organistischer Kunst, nämlich die den ganzen Vortrag bestimmende Art des Registrierens. Hier kann der Organist seine volle Künstlerschaft oder auch seine ganze — Unfähigkeit entfalten. Vor allem ist an der Art des Vortrags ersichtlich, ob sich dem Ausführenden der musikalische Aufbau der Komposition klar erschlossen hat. Die Registrierung muß aus der Komposition heraus musikalisch und — sit venia verbo — logisch begründet sein. Dabei ist immerhin dem subjektiven Ermessen des Vortragenden noch ein weiter Spielraum gelassen. Ich habe bedeutende Virtuosen gehört, bei denen die manchmal allerdings etwas anrüchige Ehren-




GEORG BAKLANOFF.
Nach einem Gemälde von V. Tischler.

titulatur „Virtuos" alles erschöpft — viel Finger- und Pedalakrobatentum, aber wenig Geist. Erlernen läßt sich nach abgezirkelten schulmäßigen Regeln die Registrierkunst eben nicht oder wenigstens nur andeutungsweise. Angeborener Musik- und Klangsinn müssen, gefördert durch das Anhören der Vorträge großer Meister (ohne daß sich der Jünger deswegen blindlings an Autoritäten zu binden braucht), die Hauptsache tun. Eine Registrierung, über die der naiv genießende Laie vielleicht in helles Entzücken gerät, kann unter Umständen geradezu geschmacklos und unbegründet sein. Die vielgerühmte vox populi ist eben, namentlich in künstlerischen Dingen, nicht immer vox dei. — Hier ist der Ort, noch auf eine Spezies von „Orgelmusik" hinzuweisen, der man öfter in Konzerten begegnet. Es sind dies jene „Bearbeitungen" von allen möglichen — zumeist unmöglichen — Instrumental- oder Vokalstücken für Orgel, Kompositionen, die der Durchschnittskonzertbesucher häufig zu den „beliebten" oder „populären" zählt. Mag sein, daß Händels „be—rühmtes" Largo, ein Arrangement für Orgel aus Wagners Werken u. dergl. ihren willigen Hörerkreis finden: bei wirklich ernst zu nehmenden Konzerten sollten Exkursionen auf das Gebiet derartiger sekundärer „Orgelmusik" denn doch unterlassen werden. Es mag ja ab und zu Fälle geben, in denen Konzessionen nach dieser Richtung hin gemacht werden müssen. Aber solche arrangierte Musik vielleicht mit Vorliebe den Konzertprogrammen einzuverleiben, weil ein gewisser Zuhörerkreis sich „immer wieder" daran erbaut, das ist nicht gerade hochkünstlerisch gehandelt. Die Originalliteratur für hervorragende Orgelmusik ist reichhaltig genug. Auszunehmen von diesem, manchem wohl etwas hart erscheinenden Verdammungsurteil sind selbstredend (aus guten Gründen!) Uebertragungen Händelscher Orgelkonzerte mit Orchester für Orgel allein und Aehnliches.

Eine an den Konzertorganisten oftmals herantretende Aufgabe ist auch die, große Werke mit der Orgel zu begleiten, z. B. Bachs Matthäus- oder Johannes-Passion, dessen h moll-Messe, Beethovens Missa solemnis u. a. Diese Tätigkeit wird häufig nicht nur von der Zuhörerschaft, sondern auch von musikalisch Hochstehenden gewaltig unterschätzt. Es ist wahrlich nicht leicht, abgesehen von einzelnen technischen Schwierigkeiten, schon das richtige Klang- und Stärkeverhältnis zu Solisten, Chor und Orchester zu finden, sich ohne weiteres dem Dirigenten — namentlich wenn das betreffende Werk oftmaligen Takt- und Tempowechsel aufweist — anzupassen u. dergl. Die entgleisende Orgel kann ebensoviel Unheil anrichten als der den Faden verlierende Gesangssolist. Hört man gewöhnlich von der Orgel auch nicht viel, da sie meist im Ganzen aufgeht: in dem Fall wird man sie sicher hören, wenn sie, unbekümmert um den eigentlichen Gang des Werkes, sich auf verbotene Wege verliert. Ein großes Werk künstlerisch vollendet zu begleiten, erfordert neben einem nicht gewöhnlichen Können große Umsicht, geistige Spannkraft, die Fähigkeit, sich energisch zu konzentrieren. Mir schrieb einmal ein von mir hochverehrter Orgelmeister: „Ich halte die Matthäus-Passion gut zu begleiten für eine geistige Strapaze allerersten Ranges . . . Die, die eine solche Begleitung in kunstgemäß vollbefriedigender Art ausführen können, sind wahrlich nicht viel dichter gesät als die gewöhnlich beigezogenen Gesangssolisten."

* * *

Noch möge im Zusammenhang mit den Erörterungen über die an den modernen Konzertorganisten gestellten Anforderungen eine weitere Frage berührt werden. Es ist die auch sonst schon erörterte Frage nach der Zusammensetzung der *Konzertprogramme*.

Das Ideal wäre wohl das Aufstellen von Programmen mit einer gewissen Einheitlichkeit der Idee (z. B. historische Programme, Komponistenkonzerte, Konzerte etwa mit französischen oder italienischen Meistern u. dergl.). Ich selbst darf wohl persönlich in aller Bescheidenheit anführen, daß ich bisher bestrebt war, meinen eigenen Konzerten eine gewisse leitende Idee, sofern und soweit dies eben überhaupt möglich war, zugrunde zu legen. Ich suche jene Buntscheckigkeit der Programme, von der das Publikum so gerne als von einer „willkommenen Abwechslung" spricht, zu vermeiden. Freilich sorgen schon die bestehenden Verhältnisse dafür, daß die angestrebte Einheitlichkeit nicht zum starren Prinzip wird. Der Konzertgeber hat ja z. B. auch noch mit den Mitwirkenden zu rechnen, die bei der Aufstellung der Programme seine Kreise oft recht empfindlich stören können. Hier die Skizzen einiger meiner Konzerte mit einer bestimmten leitenden Idee: neun historische Orgelkonzerte (Entwicklung der konzertmäßigen Orgelmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart); Bach-Konzerte; Konzerte, die ausschließlich Max Reger gewidmet waren bezw. Reger und H. Wolf (a capella-Chöre nach Eichendorff); Liszt-Konzert; französische Meister usf.

Bei dieser Gelegenheit erinnere ich mich eines ergötzlichen Vorkommnisses. So unbedeutend es an sich erscheinen mag — wohl hundert anderen ist Aehnliches in dieser oder jener Variation entgegengetreten —, so ist es doch bezeichnend für die Unselbständigkeit des Urteils weiter Kreise. Als ich für Regers Orgelkompositionen durch Aufführung besonders seiner großen Fantasien und auch durch Wort und Schrift Propaganda machte, sah sich irgendein obskurer Anonymus bemüßigt, so oft er eine absprechende Kritik über Reger als Komponisten fand, mir diese mit Blaustrichen und Ausrufezeichen versehen (je mehr Reger „verrissen" wurde, desto mehr warnende und mißbilligende Ausrufezeichen präsentierten sich jeweils meinem Auge!) postaliter zuzusenden. Das sollte wohl bedeuten: Wie kannst du dich auch mit einem Komponisten einlassen, dessen Schaffen fortgesetztem Widerspruch begegnet! — Jetzt, da der Neuerer als Orgelkomponist wenigstens fast allenthalben die verdiente Anerkennung gefunden hat, mag Reger bei dem ängstlichen Herrn im Kurs gestiegen sein . . . Arme Menschen, die von jedem Lufthauch der „öffentlichen Meinung" hin- und hergeworfen werden!

Derlei Unselbständigkeit ist freilich viel häufiger, als man gewöhnlich anzunehmen pflegt. Nicht nur der produzierende, sondern auch der reproduzierende Künstler hat gewaltig darunter zu leiden. Warum konzertiert so mancher Künstler in großen Musikzentren, trotzdem ihm vielleicht das übliche finanzielle Defizit in Aussicht steht? Gewiß häufig deshalb, weil er weiß, daß der in musikalischen Dingen urteilslose Teil des Konzertpublikums nur überzeugt ist — aber dann felsenfest —, daß der Künstler „etwas kann", wenn er in der und der möglichst großen Stadt mit Erfolg aufgetreten ist oder von der und jener Autorität als vollwertig begutachtet ist. Dem so gewissermaßen Abgestempelten und den amtlichen Passierschein mit sich Führenden vertraut „man" sich im Konzertsaal willig an. Risiko ausgeschlossen . . . Man möge es nicht für unbescheiden halten, sondern es lediglich als Konstatierung einer Tatsache, als einen Beleg für Vorstehendes betrachten, wenn ich als eigenes Erlebnis anführe, daß ich vor einiger Zeit einmal einen außergewöhnlichen Konzertbesuch zu verzeichnen hatte, als Widor in Paris kurz zuvor mein Orgelspiel äußerst günstig begutachtet hatte. Bei den späteren Konzerten wurde der Besuch wieder schwächer: ein großer Teil des Publikums hat eben tatsächlich nur dann Vertrauen, wenn über des Konzertierenden Fähigkeiten immer wieder von auswärts Anerkennendes zu lesen ist . . . Daß derjenige, der auf seiner Laufbahn nicht den vorerwähnten Weg gehen kann oder will (oft nur aus äußeren, finanziellen u. a. Gründen), im allgemeinen keinen leichten Stand hat, ist ohne weiteres ersichtlich. Indes kann einer, der in Berlin oder Paris nicht gespielt hat, selbstredend ebenso bedeutend sein wie der von dort lorbeergeschmückt Heimkehrende.

* * *

Und nun der konservatorisch gebildete Organist als Kirchenmusiker! Die Ausschmückung des Gottesdienstes durch die innerlichste aller Künste, die Musik, ist eine Aufgabe, die, so einfach sie erscheinen mag, doch nicht unterschätzt werden darf. Man vergegenwärtige sich: Welche weihevolle Stimmung vermag der auf der Höhe seiner Aufgabe stehende Organist schon zu Beginn des Gottesdienstes zu erwecken, wenn es ihm gelingt, den richtigen „Ton" zu treffen — Stimmungen erhebender Freude, wehmutsvollen Ernstes, tiefer Trauer! Erhebende Musik kann zu einem Gottesdienste im Gottesdienst werden. — Die Kunst des Improvisierens ist eine seltene Gabe. Großes theoretisches Können muß sich mit reicher Phantasie vereinigen, wenn durch die Eingebungen des Augenblicks auch der anspruchsvolle Hörer fortgerissen werden soll. Bei der freien Improvisation (die sich entweder auf den dem Gottesdienst vorausgehenden Choral oder auf ein selbstgewähltes Thema beziehen kann) ist trotz der Bewegungsfreiheit, die der Spieler hat, nicht außer acht zu lassen, daß immerhin eine gewisse Straffheit und Konzentration der musikalischen Gedanken die conditio sine qua non bedeutet. Sonst gerät das Spiel ins Uferlose. Wem die Gabe freien Improvisierens versagt ist, der möge an Stelle oft wenig sinnvollen „Phantasierens" lieber eine in den Rahmen des jeweiligen Gottesdienstes passende Komposition eines guten Orgelmeisters vortragen. Er wird da durch die Art der Auswahl und des Vortrags noch Gelegenheit genug finden können, seine organistischen Fähigkeiten darzutun.

Einfacher ist die Begleitung des gewöhnlichen Gesanges; immerhin werden aber, namentlich in größeren Städten, zuweilen durch besondere Ausgestaltung der Gottesdienste (Liturgie, Begleitung von Vorträgen der Kirchenchöre u. dergl.) erhöhte Anforderungen an den Organisten gestellt.

* * *

Welche Aussichten eröffnen sich nun dem konservatorisch gebildeten Organisten? Trennen wir auch hier den Konzertorganisten von dem Kirchenorganisten!

Als Konzertinstrument erfreut sich die „Königin der Instrumente" nicht eben allzugroßer Beliebtheit trotz der gesteigerten Ausdrucksmöglichkeiten der modernen Orgel, vermöge welcher die monumentalen Orgelschöpfungen eines Bach, die kühnen Fantasien eines Reger, die mehr auf aparte Klangwirkungen berechneten Kompositionen anderer Meister

zu blühendem Leben erweckt werden können. Althergebrachte, bei dem früheren Stand der Orgelbautechnik und der Spieltechnik nicht immer unbegründete Vorurteile haben sich völlig unberechtigt bis in die Gegenwart herein zu behaupten vermocht. Ich fand irgendwo über Frescobaldi, gewiß den genialsten Organisten vor den Zeiten Bachs, die Bemerkung, es sollen bei seinem ersten Auftreten als Organist in Rom gegen 30 000 Menschen die Peterskirche gefüllt haben. Wir fragen uns heutzutage, wo derartiges nicht oder kaum denkbar wäre: Kann diese überlieferte Nachricht wohl Anspruch auf Zuverlässigkeit erheben? Wenn ja: Handelte es sich hier vielleicht um ganz gewöhnliche Sensationslust (Massensuggestion?) — oder war tatsächlich das Interesse an organistischer Kunst in jenen Zeiten, die allerdings noch nicht so viele Ablenkungen als die gegenwärtige Zeit brachten, ungleich viel stärker als jetzt? Das müßte für den Organisten denn wirklich eine „gute alte Zeit" gewesen sein! — Soweit ich zu sehen vermag, finden Orgelkonzerte, sogar die höchsten Leistungen vorausgesetzt, sehr selten den Zuspruch, der eigentlich zu erwarten wäre.

Um so erfreulicher ist es, wenn da und dort das Publikum durch rege Teilnahme an ernsteren Veranstaltungen dokumentiert, daß es trotz mancherlei Geschmacksverirrungen, auch trotz des Hastens des Alltags, noch Interesse für ideale Bestrebungen hat. Wie sehr da einzelne Persönlichkeiten von Gewicht förderlich sein können, konnte ich selbst zu Lebzeiten des zu früh verstorbenen, weit über die Grenzen unseres Vaterlandes hinaus bekannten Prof. *E. Holzer* in Ulm erfahren. Ich bewahre diesem, als Gelehrter wie als Musiker gleich hochbedeutenden Mann für seine freundschaftliche, ideale Förderung meiner musikalischen Bestrebungen ein treues Angedenken. Leider sind derartige markante Individualitäten äußerst selten . . .

Nehmen wir nun die Aussichten, die sich dem konservatorisch gebildeten Organisten als Kirchenmusiker eröffnen, unter die kritische Lupe!

Befindet sich im allgemeinen der Konzertorganist, auch der hochtalentierte, in einer wenig glänzenden, häufig aber geradezu prekären Lage, so muß wenigstens dem Kirchenorganisten, der das ganze Jahr über an seine Stelle gebunden ist, ein seiner Vorbildung und seinen Leistungen entsprechendes Los beschieden sein — — sollte man annehmen können. Leider erweist sich diese Annahme in vielen Fällen, sagen wir es unumwunden, als irrig.

Was dem auch nur oberflächlich sich Orientierenden ohne weiteres auffällt, ist das: die finanzielle Bewertung ist für gleiche Dienstverpflichtung (ähnliche Leistungen immer vorausgesetzt!) eine total verschiedene. Von auch nur annähernder Einheitlichkeit, obgleich dies eigentlich eine selbstverständliche Sache wäre, nicht die Spur. Manche Kirchengemeinden, namentlich in großen Städten, bringen der Tätigkeit des Organisten ebensoviel Wohlwollen als Verständnis entgegen in der richtigen Erkenntnis, daß ein hervorragender Organist ganz wesentlich zur Hebung religiöser Stimmung beizutragen vermag und daß es nur billig ist, einer tüchtigen Kraft nicht das vorzuenthalten, was ihr tatsächlich gebührt. Es darf andererseits freilich nicht außer acht gelassen werden, daß hinwiederum manche Kirchengemeinden weitergehende finanzielle Ansprüche nur schwer oder überhaupt nicht zu befriedigen in der Lage sind. Hervorragende Kräfte „reißen" sich denn auch selten um geringer bezahlte Stellen. Besondere Gründe können ja zuweilen eine Kraft mit musik-akademischer Bildung veranlassen, einen Organistenposten zu übernehmen, der für das ganze Jahr ein Gehalt von — einigen hundert Mark in Aussicht stellt. Aber es muß doch wahrlich einen Künstler überaus eigentümlich berühren, zu sehen, wie in der Stadt X. sein Freund N., dem er dazu noch an Können vielleicht „über" ist, ein Mehrfaches von seinem eigenen Einkommen (solche Fälle sind nicht selten!) bezieht. Das sind ungesunde Zustände.

Durchaus nicht nebensächlich für den auf eine relativ gut dotierte Organistenstelle Reflektierenden ist der Umstand, daß er sich zumeist einer Wahl durch ein Kollegium zu unterziehen hat. Würde diese Wahl immer nach rein sachlichen Erwägungen vollzogen, so hätte das weiter nichts auf sich: der Tüchtigste wäre dann des Sieges sicher. Allein es ist die Möglichkeit gegeben, daß nicht das wirkliche Können, sondern eigentlich ganz Nebensächliches entscheidend ist. Der Bewerber, der es vielleicht verstanden hat, die maßgebenden Kreise durch seine „niederträchtige" (wie es einmal einer derb bezeichnet hat) Kunst, sich „beliebt" zu machen, zu gewinnen, schlägt unter Umständen Bewerber aus dem Feld, die ihn künstlerisch turmhoch überragen. Wer auf ähnliche Weise schon beiseite gesetzt wurde, vermag zu beurteilen, welche Gefühle das Zurückgewiesenwerden auslöst. Eine innere Beruhigung mag es gewähren, daß in solchen Fällen nicht der Kandidat, sondern — die Wählenden durchgefallen sind . . .

Noch eins. Mancher Operntenor, der das liebe Publikum durch das Erklimmen des hohen C in rasende Begeisterung für diese „höchste" Offenbarung von Kunst versetzt, bezieht an einem Abend mehr Gage als dieser oder jener Orgelkünstler in ein paar — Jahren Honorar erhält. Und dabei bildet sich ein solcher Organist, der so nebenbei vielleicht als Reger- und Liszt-Spieler par excellence gilt, noch ein, er könne „auch" etwas!! —

In diesem Zusammenhang möge auch eine Nebenfrage, die aber durchaus nicht nebensächlicher Natur ist, erörtert werden. Viele konservatorisch gebildete Organisten versehen ihre Stelle im „Nebenamt", wie man sich auszudrücken beliebt. Sie bekleiden also außerdem noch ein „Hauptamt". Das ist bei den vorhin geschilderten Zuständen mehr als begreiflich. Unbegreiflich ist nur, daß die oftmals wenig günstige Honorierung des „nebenamtlichen" Organisten zuweilen eben damit zu motivieren gesucht wird, es handle sich ja nur um ein Nebenamt. Eigentlich sollte jede Erörterung hierüber überflüssig sein. Wenn als Voraussetzung beim hauptamtlichen und beim nebenamtlichen Organisten das zutrifft: gleiche Vorbildung, ähnliches Können und ähnliche Inanspruchnahme, sollte doch, wo immer es möglich wäre, die einzig richtige Konsequenz gezogen werden: gleiche Honorierung. Jedenfalls folgt daraus, daß ein Organist seinen Dienst im Nebenamt inne hat, durchaus nicht ohne weiteres, daß deswegen die Honorierung geringer sein müsse.

* * *

Resümieren wir! Die künstlerischen Anforderungen an den modernen Konzertorganisten sind ungemein hoch; auch der Kirchenorganist hat in nicht wenigen Fällen erhöhten Ansprüchen zu genügen. Demgegenüber ist festzustellen, daß die Aussichten, die der Organistenberuf eröffnet, im Hinblick auf die während der Studienzeit aufgebrachten materiellen und Zeitopfer meist nicht eben günstig, in vielen Fällen geradezu ungünstig sind. Eine wirkliche Existenz bietet die ausschließliche Beschäftigung mit diesem Beruf in den seltensten Fällen. Es wird deshalb den in den Konservatorien sich zu Organisten Heranbildenden zu empfehlen sein, falls sie nicht ohnehin einen „Hauptberuf" haben, noch andere musikalische Studien zu treiben, damit ihnen die Möglichkeit gegeben ist, ihre Stellung materiell zu sichern.

Ein Herrliches ist es, sich die „Königin der Instrumente" untertan zu machen. Klänge von überirdischem, sphärenhaftem Reiz führen uns in jenseitige Gefilde; die brausende Wucht des Organo pieno redet eine gewaltige, den Empfänglichen mächtig fortreißende Sprache. Wünschen wir denjenigen Beherrschern dieser Königin, denen sie noch nicht voll den verdienten irdischen Tribut zollt, baldige Aenderung ihres Geschicks, und die Töne werden ihren Ohren noch reiner, harmonischer erklingen!

---

# Die Nationalhymnen der Balkanvölker.

NACH den blutigen Vorgängen auf dem Balkan, die fast ein Jahr Europa in Atem gehalten haben, wird es nicht ohne Interesse sein, einen Blick auf die Nationalhymnen, die klingenden Banner der Völker zu werfen, die in blutigem Ringen um ihre Existenz kämpften. Entstehung und Umbildung der Hymnen hängt mit der Geschichte der Staaten eng zusammen. Wer jedoch unter diesen Gesängen Kunstgebilde erwartet, der wird sich beim Anhören der meist recht anspruchslosen Wort- und Tondichtungen arg enttäuscht fühlen. Die Nationalhymnen der Balkanvölker sind fast durchweg jüngeren Datums; ihre Dichter und Komponisten sind bekannt, für uns aber sind sie mit wenigen Ausnahmen unbekannte Größen. Da sie als wahre Nationalgesänge textlich wie musikalisch dem Volkscharakter Rechnung tragen, leicht ins Gehör fallen und überdies auch die obrigkeitliche Sanktion erhalten haben, so sind sie nach mannigfachen, den jeweiligen politischen Verhältnissen angepaßten Abänderungen in den dauernden Besitzstand der einzelnen Völker übergegangen. Wie alle Nationalhymnen, gehören auch die der Balkanvölker zu den internationalen Verkehrsformen und besitzen zum Teil eine beachtenswerte historische Bedeutung.

Von den Balkanländern steht uns Deutschen nicht nur das rumänische Königshaus, sondern auch die rumänische Volkshymne durch ihren ausgesprochen deutschen Charakter am nächsten. *Rumänien* besitzt erst seit einem halben Jahrhundert eine Nationalhymne. Anfänglich begnügte man sich mit einer „Empfangsfanfare beim Erscheinen des Fürsten", einer Preiskomposition des Jassyschen Militärkapellmeisters *Eduard A. Hübsch*, eines Deutschen. Als Rumänien später zum Königreich erhoben wurde, verfaßte Vasil *Alexandri* nachträglich noch einen entsprechenden Text (Traeasca Regele in pace si onor), der auf Karl von Hohenzollern eingerichtet ist. Bekanntlich ist auch Königin Elisabeth (Carmen Sylva) eine deutsche Fürstentochter. Die ersten Takte der rumänischen Imnul National stimmen genau mit dem Anfang des Kuhlauschen Duo brillant op. 110b überein.

Von den Nationalgesängen der Südslawen ist die bulgarische Nationalhymne am leichtesten zugänglich. Sie

bildet das Trio des Schumi-Maritza-Marsches und hat in seinem ersten Teile große Aehnlichkeit mit dem Trio des jedem Pianisten bekannten Bravourstückes „Das Erwachen des Löwen“ von Kontski. Als Dichter des Liedes wird *Marecek* und als Komponist der bulgarische Kapellmeister *Gabriel Sebek* genannt. Den leidenschaftlichen, kriegerischen Charakter der Hymne deutet schon der erste Vers jeder Strophe an: „Hoch gehn Maritzas blut'ge Wellen“ und „Fürst Alexander führt uns zum Streite“. Kein Wunder, daß die Bulgaren für ihre Hymne Feuer und Flamme sind. Bis in die achtziger Jahre hielt sich das Volk an die russische Hymne.

Ziemlich unklar sind die Angaben über die Nationalhymnen der *Serben* und *Montenegriner*. Für beide Staaten gilt die von Nikolaus I. von Montenegro 1867 gedichtete und von *Davorin Jenko* komponierte Hymne „Onam', onamo! za brda ona.“ Einer zweiten Hymne desselben Komponisten ist der Text „Gott der Gerechtigkeit“ zugrunde gelegt. Eine ältere serbische Hymne: „Ustaj! Ustaj! Serbine“ entstand 1848, als Serbien mit Ungarn im Streite lag. Ein viertes, als montenegrinische Hymne bezeichnetes Nationallied soll ebenfalls von Nikolaus I. gedichtet und von Davorin Jenko komponiert sein; doch weichen auch hier die Angaben im Brockhaus und Kürschner von einander ab. Sämtliche Melodien müssen als seichte Dutzendware bezeichnet werden. Professor Dr. Emil Bohn bestellte vor mehreren Jahren für sein Werk: „Die Nationalhymnen der europäischen Völker“ in Belgrad die serbische Nationalhymne, erhielt aber den verblüffenden Bescheid: „Noch nicht erschienen!“ Neueren Zeitungsnachrichten zufolge ist Serbien inzwischen mit einer neuen Nationalhymne beglückt worden.

Das Königreich *Griechenland* hat, wie wir dem angeführten Werke von Bohn entnehmen, die längste Nationalhymne der Welt. Sie besteht aus 158 vierzeiligen Strophen und ist 1823 in drangvoller Zeit als „Hymne auf die Freiheit“ entstanden. Der Dichter *Dionysios Solomos* besingt darin die heroischen Taten der hellenischen Freiheitskämpfer. Der Komponist der 1844 wesentlich verkürzten Hymne ist *Nicolaos Manzaros*, der in Italien studiert hatte und daher eine unverfälschte italienische Musik schuf. Erst unter der Regierung des Königs Georg I. wurde sie zur offiziellen Nationalhymne erhoben, nachdem man vorsichtigerweise erst ein Gutachten über ihren musikalischen Wert aus Bayern eingeholt hatte. Merkwürdigerweise scheint auch die griechische Hymne nicht ganz original zu sein, da ein Teil davon mit der portugiesischen gleichlautend ist. Wir bringen die kürzere Fassung.

Die bisher dominierende Großmacht der Halbinsel, die *Türkei*, ist der einzige unter den Balkanstaaten, der es noch zu keiner gesungenen Nationalhymne gebracht hat. Die Muselmanen müssen sich bei feierlichen nationalen Kundgebungen mit einem Instrumentalmarsche begnügen, den der Aegypter Nedjib Pascha unter dem Titel „Kaiserlicher Hamidié-Marsch“ nach berühmten abendländischen Mustern zusammengesetzt hat. Es wird darauf ankommen, welche Rolle die Türkei künftighin im europäischen Konzert zu spielen berufen ist, ob es auch weiterhin bei einem Nationalmarsch sein Bewenden haben oder ob die Türkei sich eine eigene Hymne schaffen wird. (Vergl. dazu die Mitteilungen von Gustav Lazarus über die Türkische Hymne in Heft 20 des 32. Jahrg. der „N. M.-Z.“ Lazarus hatte damals die jungtürkische Hymne bei Gelegenheit der türkischen Studienreise in Deutschland aufgeschrieben und harmonisiert. Red.)

**Julius Blaschke (Glogau).**

Rumänien.



# Verdis „Aida“ im Amphitheater zu Verona.

Von Dr. STEFAN MARKUS.

DIE Stadt war nicht wiederzuerkennen. In Gruppen und lebhaft gestikulierend standen die biederen Veroneser in den Straßen und Gassen in der Nähe des Amphitheaters herum. Die Via Mazzini war eine Menschenwoge. Händler mit Textbüchern und Ansichtskarten ließen ihre Stimme ertönen. Zahlreiche Plakate machten die Billettverkaufsstellen kenntlich. In der Agenzia Scolari drängten sich die Theaterliebhaber. „Aida“ war die Losung, der Feldruf, das einzige Gesprächsthema. Still und verlassen ragte der Dom. Die romantische Tomba Julias mit den zahllosen Visitenkarten im weißen Marmorsarg und dem erst kürzlich errichteten Shakespeare-Denkmal waren vergessen. Vergessen waren die sagenhaften Häuser der Capulets und Montagues, der Böcklinsche Giardino Giusti mit seinen vier- und fünfhundertjährigen Cypressen und der schönen Aussicht über die eigenartige Stadt an der Etsch. Fremde wie Einheimische . . . was sie bewegte und in Atem hielt, das war Theodorichs prächtig erhaltenes Haus, die monumentale Burg Dietrichs von Bern, das an der malerischen Piazza Vittorio Emanuele ernst und mächtig aufstrebende Amphitheater Kaiser Diokletians, mit seinen gewaltigen Bogen und Mauern. Dahin waren aller Augen gerichtet. Und auf den Himmel, der blind und kurzsichtig wie stets bei festlichen Anlässen, sein mürrischstes Gesicht zeigte und in launischer Anwandlung entschlossen schien, dem sehnlichst erwarteten Spettacolo grausam den Garaus zu machen.

In steinerweichenden Klagetönen wiesen Beteiligte und Unbeteiligte, vom diktatorisch über dem Ganzen thronenden „Impresario“ Signor Ottone Rovato an bis hinab auf die Pförtner und Handwerker, auf diesen himmlischen Verrat hin. Einen vollen Monat hatte man lediglich für die innere Ausgestaltung und Einrichtung verwendet. In ganz Italien hatten Plakate und Preßnotizen die musikfreudigen Lateiner auf das großartige Ereignis gebührend vorbereitet. Aus dem In- und Auslande lagen Anmeldungen von Kritikern und Besuchern vor. Der Billettverkauf hatte ungeahnte Dimensionen angenommen. Der Donnerstag allein brachte über 20 000 Lire. Solisten, Chöre, Comparserie, Ballett, Orchester waren längst an der Arbeit. Der Aufführung stand nichts mehr im Wege. Und nun sollten Mühe und Hoffnungen umsonst gewesen sein? Nur, weil es Petrus einfiel, die Regenschleusen just am 9. und 10. August zu öffnen? — Man begreift den Schmerz und Groll, der die Stadt am Abend vor ihrer ruhmvollen Darbietung erfüllte. Traurig und kopfhängerisch standen die Veroneser am ersten Eingang zur Arena, als meine reizende Begleiterin und ich uns durch die Menge hindurch einen Weg bahnten zum Besuche der auf 8 Uhr angesetzten Generalprobe. Ein eigenartig malerischer Anblick bot sich uns dar. Grau und schwarz türmten sich rings die 43 Stufenreihen hinan. Gewaltig ragte über dem Eingange, zur Linken, ein Stück der alten Mauer. Hohe Stangen mit großen Leuchtkugeln umstanden auf halber Höhe den dämmerigen Raum. Unten, auf der ersten Steinreihe, hatte ein Kranz von Polsterstühlen seine Aufstellung gefunden. Die Arena selbst war in ein eigentliches Theaterparterre verwandelt, von dem sich in Vierfünftelweite etwa Orchesterraum und Bühne abschieden. Wo sonst die Loge Napoleons zum Ausblick einlädt, war nun die mächtige Fassade eines ägyptischen Tempels mit großem Tor zu sehen, zu dessen beiden Seiten amphitheatralisch die Steinstufen emporklommen und vor dem die weite Bühne sich ausbreitete. Im Vordergrund waren vier, jeweilen durch ein Kapitälfragment (!) zusammengehaltene Säulenpaare in eine Gerade gebracht. Rechts und links davon erblickte man niedrige Anbauten mit Abgängen, an der Rampe zwei hohe Obelisken und — zu deren Seiten — je eine ägyptische Sphinx. . . . Ueber dem Ganzen mystisches Dunkel. Ein schwarzer Menschenknäuel vor den Säulen. Vereinzelte Zuschauer im Parterre. . . . Wir ließen uns auf den nassen Polstersesseln zur Seite nieder und harrten der Dinge, die da kommen sollten. Aufgescheuchte Fledermäuse flatterten über unseren Köpfen dahin. Schwer und drohend wetterleuchtete der Himmel. Die Herren auf der Szene konnten sich lange nicht schlüssig werden. Endlich flammten die Lampenkugeln auf und warfen ein fahles Licht über den Raum. Die Bühne belebte sich. Schwarze Menschenmassen entströmten dem Tempeltor des Hintergrundes. Balleteusen in kurzen Gewändchen tauchten auf. Männer mit diversen Instrumenten bewegten sich nach dem Vordergrund und umstanden unbehaglich den Orchesterraum mit seiner tropfenden Nässe. Eine Frau im Automantel (Maria Gay) gesellte sich zu ihnen und diskutierte lebhaft mit einem jungen, brigantenmäßig in einen weiten Pelerinenmantel gehüllten bartlosen Menschen, dem Scala-Dirigenten Tullio Serafin. Dann begann's zu regnen. Schirme wurden aufgespannt. Die Debatte ward lebhafter. Und schließlich erklärte Serafin mit lauter Stimme, daß die Probe des schlechten Wetters wegen nicht stattfinden könnte. . . .

Ein trostloser Anfang. Rat- und hilflos stand man umher. Dann ging's hinaus. In den Straßen lebhaftes Gedränge. Die Läden hell erleuchtet. Vor den Kintopps mit den Librettoverkäufern konkurrierende Ausrufer. Ein liebenswürdiger Herr begleitet uns zum Cinematografo San Sebastiano, wo Asta Nielsen in einem Schmarren erster Güte: „La fanciulla senza patria“ ihre verblüffende Mimik leuchten läßt. Ein zahlloses Publikum folgt gespannt den fragwürdigen Vorgängen auf der Leinwand. Nicht minder gespannt wird es morgen in der Arena den Klängen Verdis lauschen. . . . Das ist nicht bloß in Italien so.

Der Regen hat inzwischen aufgehört. An der Piazza Vittorio Emanuele vorbeikommend, erfahren wir, daß die Probe dennoch stattfinde! Wir kehren in die Arena zurück. Soeben wird der Aufzug des dritten Aktes geprobt, ohne Solisten, ohne Orchester. Zahlreiche Pressevertreter sind anwesend. Wir schauen eine Weile zu und verlassen das Theater wieder. Draußen stehen die Veroneser noch immer und blicken flehend zum Himmel. . . .

Und der Himmel hatte ein Einsehen! Ein herrlicher Sonntag ging über Verona auf. In tiefem Blau das Firmament. Die Sonne in strahlender Schönheit. Glück und Jubel allenthalben. Kräftiger noch als gestern, bieten die Händler ihre Textbücher und Karten aus: „Il libro completo dell' Opera Aida“, tönt es weit und breit. Und: „Cartoline del grandioso spettacolo d'oggi sera“ flötet es dazwischen. Die Züge bringen zahllose Fremde. Hotels und Cafés sind überfüllt. Die besseren Plätze längst ausverkauft. Gegen 4 Uhr beginnt die Menschheit der Einlireposti sich in das Theater zu ergießen, wo sie sich an mitgebrachtem Abendbrot (Fromaggio e vino) für den erwarteten Genuß stärkt. Um 8 Uhr ist der Raum nahezu gefüllt. Angesichts der ungeheuren Menschenmasse wachsen seine Dimensionen ins Monumentale. Gegen 30 000 Zuschauer aus nah und fern haben sich eingefunden. Die Kasse zeigt — bei Preisen von 1, 2, 3 und 5 Lire und nur wenigen 20 Lire-Plätzen — einen Bestand von 50 000 Lire. Die Disziplin der ungeheuren Menge ist bis auf Kleinigkeiten erstaunlich. Als hätte es sich verabredet, beginnt auf einmal das ganze gewaltige Rund zu applaudieren. Drei Minuten später schwenkt alles die Taschentücher. Dann tauchen vereinzelte kleine Flammen auf und gleich darauf strahlt das ganze Theater von solchen wieder. . . . Man muß derartigen Massenkundgebungen beigewohnt haben, um ihre suggestive Kraft zu ermessen. . . . Plötzlich lautes Rufen und Händeklatschen. Kapellmeister *Serafin* ist am Dirigentenpult erschienen. Der Lärm will sich lange nicht legen und erdrückt beinahe die Ouvertüre. Bis *Giovanni Zenatello*, ein Sohn Veronas und Urheber des Ganzen, auftritt und der ihm entgegenwuchtende Beifall lautloser Stille weicht. . . .

Die Vorstellung hat begonnen. Um 1/29 Uhr. Abends. Das ist bezeichnend. Auch die Aufführungen der Comédie Française in Orange (Provence) finden zur Nachtzeit statt. Bei Rampenlicht. Mit Dekorationen! Der Romane weiß es eben nicht anders. Wie seine Künstler sich auch im größten Affekt stets des Komödienspielens bewußt bleiben, so er der Komödie. Es ist den Veroneser Unternehmern auch nicht im Traume eingefallen, die Vorzüge und Eigenarten ihres Schauplatzes auszunützen. Der ganze Unterschied zwischen ihrer Darbietung und der eines geschlossenen Theaters bestand in der Oertlichkeit und ihrer Geschichte. In dem pikanten Gefühl, in einem antiken, um 290 erstandenen römischen Amphitheater, an eben der Stelle, wo vor anderthalb Jahrtausenden blutige Gladiatorenschlachten, einige hundert Jahre später nervenspannende Stierkämpfe ausgefochten worden sind, einer modernen Opernaufführung mit ersten Kräften und außerordentlichem Apparat beizuwohnen. In der Größe und Großartigkeit von Zuschauerraum, Bühne und Publikum. Alles andere war vom geschlossenen Theater her bekannt und so wenig den neuartigen Verhältnissen angepaßt, daß man den Eindruck nicht los ward: es sei die „Aida“-Aufführung — sagen wir — des Scalatheaters in Mailand mit allem Drum und Dran einfach hierher verpflanzt worden. Nur, daß hier manches unnatürlicher und kleinlicher wirkte. Daß das himbeerfarbige Rampenlicht der Pausen verstimmte. Daß es überaus komisch und peinlich anmutete, wenn nach den einzelnen Akten die Bühnenarbeiter auf die Szene stürzten und die massiven Säulen plötzlich zu wanken und (auf Rädern) zu wandern begannen! Daß die Scheinwerfer vom Zuschauerraum und aus den Obelisken heraus unangenehm an die Schauerstücke des englischen Theaters gemahnten, und der Umstand, daß man über Bühne und Kulissen hinweg auf dahinter und darüber postierte Zuschauer blickte, einen geradezu grotesken Eindruck produzierte. . . .

Am besten präsentierten sich noch die ersten beiden Akte.

Nillandschaft und Kerkerszenen dagegen strotzten von Unbeholfenheiten aller Art; die Regie versagte und die Künstler mußten alles aufbieten, um die penible szenische Unzulänglichkeit wettzumachen. Ueberaus imposant gestaltete sich der Festzug. An die 700 Personen füllten die Szene. Dazu gesellten sich zahlreiche Reiter, ein prächtiger lebender, weißer Apis, ein Dutzend Fanfarenbläser, das vortreffliche Ballett der Scala unter Galli Dolores u. a. m. Höchst malerisch geriet auch die Szene vor der Auseinandersetzung Aida-Amneris. Auf die Kostüme war durchweg die größte Sorgfalt verwendet worden. Kein greller Ton störte die koloristische Harmonie und Festlichkeit. Eine Augenweide bildeten auch die diversen Ensembles und Balletts. Das Beste des Abends jedoch boten Solisten und Chöre. Höhepunkte waren vor allem die erste, dritte und letzte Szene und die Nil-Episode. Hervorragend in Stimme und Spiel die Aida *Esther Mazzolenis*. Ich habe die berühmte Sopranistin schon als Vestalin (Spontini) und Medea (Cherubini) bewundert. Ihre Aida übertrifft beide, gesanglich sowohl wie in darstellerischer Beziehung. Soviel Empfindung, Charme und Süße (die Pianissimi!) sind nicht einmal bei einer Destinn zu finden. Wuchtig, weit ausladend und in unermüdlichem Wohllaut sekundierte *Maria Zenatello-Gay* als Amneris. Ueber den Radames ihres Gatten *Giovanni Zenatello* braucht hier kaum etwas gesagt zu werden. Nur ein Caruso vermag Ebenbürtiges zu bieten. Ein stimmgewaltiger Bassist stellte sich in *Mansueto Gaudio* (Ramfis), ein sehr sympathischer lyrischer Bariton in *Passuello Amerigo* (Amonasro), ein vortrefflicher Baßbariton in *Carlo Maugini* (König) vor. — Zeigte sich ihnen allen die Akustik sehr günstig, so weniger dem Orchester, dessen Pianissimi nicht selten ungehört verhallten und dessen Bläser — was noch weit bedenklicher war — an den Steinwänden ein erheblich störendes Echo weckten. Dieses Echo beeinträchtigte übrigens auch den vokalen Teil, indem es jedesmal dann in Erscheinung trat, wenn die Sänger nach hinten — dem Tempel zugekehrt — sangen. Sehr ungeschickt waren die Priesterinnen und — später — die Priester (in der Verhör-Szene) untergebracht, wie denn überhaupt Auf- und Abgänge oft so unbeholfen wie möglich ausgedacht waren. Ich erwähne nur die Nil-Szene und den puppenhaften Aufbau des Sterbeaktes. Am meisten haben sich noch die verschiebbaren Säulen und das feste Tempeltor bewährt. Eine malerische Abwechslung sodann brachte das gewaltige Götterstandbild der zweiten Szene. . . . An Wirkungsmöglichkeiten fehlte es nicht. Wohl aber an einem Regisseur, der die zweifellos vorhandenen Schätze zu heben verstanden hätte. Was würde ein Reinhardt aus solchem Stein geschlagen haben! Den Veronesern standen Tradition und Theater zu sehr im Wege. Darüber kommt ein Italiener nicht hinweg. Und so bildet diese zu Ehren Verdis veranstaltete denkwürdige Aufführung der Aida im Amphitheater zu Verona nur ein weiteres Glied in der Kette ähnlicher Aufführungen an derselben Stelle: der „Merope" des Scipione Maffei und der „Presa di Sebastopoli". . . .

Das Publikum war sichtlich hingerissen. Die üblichen, nicht endenwollenden Beifalls- und Dacapostürme blieben indes aus. Dagegen erhob sich beim Erscheinen des Grafen von Turin — eines Vetters des Königs — unmittelbar vor Beginn der zweiten Szene ein solcher Sturm patriotischer Begeisterung, daß Kapellmeister Serafin die Marcia reale spielen lassen und mit der Wiederaufnahme der Oper zuwarten mußte, bis das Auditorium sich beruhigt hatte. . . . Der greise Komponist des „Mefistofole", Boito, und Puccini, die der Aufführung gleichfalls beiwohnten, wurden weniger gefeiert. . . .

Einst haben sich Kaiser Joseph II. (1769), Papst Pius VI. (1782) und Napoleon I. (1805) an gleicher Stelle Stierkämpfe angesehen. Heute und in den nächsten Tagen zeigt sie Verdis „Aida". Nur wenige Wochen, und das prächtige Amphitheater von Verona ist wieder, was es vor zwei und drei Monaten gewesen ist: — ein Kinematograph. . . .

# Lemberger Musikbrief.

DIE Hauptstadt Galiziens, die den Anspruch erhebt, eine musikalische Stadt zu sein, besitzt noch immer kein ständiges Philharmonisches Orchester und begnügt sich mit den vier Jahreskonzerten des Musikvereins, mit gelegentlichen Produktionen auswärtiger Orchester, einigen Quartettabenden und einer langen, langen Reihe Solistenkonzerte. Die meisten dieser Konzerte arrangiert das galizische Konzertbureau M. Türk, das sich bemüht, dem Publikum nur das Allerbeste zu bieten, und auch keine Kosten scheut, um sein alljährliches Programm interessant zu gestalten. Als Beispiel diene die Liste der Konzerte, die wir heuer diesem Unternehmen zu danken hatten: Jacques Urlus, Janina Karolewicz, die Warschauer Philharmonie (zweimal), Kubelik, das Brüsseler Streichquartett (zweimal), die Schwestern Harrison, Pablo Casals, Paderewski (dreimal), Marteau, die Wiener Tonkünstler (zweimal), Robert Perutz, Helene Ottawa, Artur Rubinstein (dreimal), Yvette Guilbert und Janina Lusahowska. Die Zahl ist nicht gering, aber auch die Qualität läßt nichts zu wünschen übrig. Die größte Sensation war natürlich *Paderewski*. Der polnische Meister fand eine begeisterte Aufnahme und nicht nur als Künstler, sondern auch als treuer Sohn seines Vaterlandes wurde er gefeiert. Aber Paderewski versteht es auch, als Künstler die Herzen aller zu gewinnen. Sein Chopin-Spiel z. B. ist von solch erhabener Schönheit, er trifft so ausgezeichnet den Charakter der einzelnen Kompositionen, daß es unmöglich ist, die empfangenen Eindrücke jemals zu vergessen.

Ein zweiter polnischer Pianist — ein junger — spielte dreimal vor ausverkauftem Hause und befestigte noch seinen früher schon erworbenen Ruhm. *Artur Rubinstein*, ein von Gott begnadeter Künstler, der über ein großes Können und ein hervorragendes Talent verfügt. In *Robert Perutz* lernten wir einen ausgezeichneten Violinisten kennen, der es sicherlich noch sehr weit bringen wird. Außer den eingangs erwähnten spielten heuer noch die Pianisten Michael v. Zadora, Vilem Kurz und Helene Morsztyn, der Geiger Wacław Kochański und die Sänger Francillo Kaufmann, Hermann Schwarz und Frau St. Argasińska-Choynowska. — Der galizische Musikverein ist — wie schon bemerkt — der Hauptträger der symphonischen Musik. In seinen vier Jahreskonzerten, die unter der umsichtigen, wirklich künstlerischen Leitung des Direktors *M. Sołtys* stehen, macht er uns mit den Werken bedeutender ausländischer, als auch hauptsächlich mit denen polnischer Komponisten bekannt. Neben Mahlers IV. Symphonie, Beethovens Siebenter, Debussys „Nocturnes", Glasounows Violinkonzert (Solist: Tadeus Szulc), Rachmaninows Klavierkonzert d moll (Solist: Eduard Steinberger) u. a. m. hörten wir zum ersten Male die symphonische Dichtung des allzu früh dahingegangenen *M. Karłowicz*: „Stanisław und Anna Oświęcim", die preisgekrönte Symphonie des Altmeisters der polnischen Musiker, *Władysław Żeleński* (Konservatoriumsdirektor in Krakau), eine symphonische Fantasie des Dozenten der Krakauer Universität Dr. *Z. Jachimecki* und das berühmte Oratorium „Quo vadis" von *F. Nowowiejski* (zweimal). Insbesondere dieses letztere Werk fand allgemeinen Beifall. Die Solopartie des hl. Petrus sang der Wiener Konzertsänger Franz Steiner, dessen klangvolle Stimme und sehr gute Tongebung allgemeinen Anklang fand.

Einige Tage nach der Aufführung des Oratoriums spielte *Nowowiejski* in der Dominikanerkirche auf der neuen herrlichen Orgel.

Orgelkonzerte gehören sonst hier zu den größten Seltenheiten, da eben nur in der einen Kirche ein erstklassiges Werk zur Verfügung steht und Konzerte in der Kirche eben nicht alle Tage möglich sind. Nowowiejski beherrscht aber auch sein Instrument meisterlich und seine Wiedergabe Bachs sowie eigener Kompositionen war außerordentlich schön. Außerdem brachte das galizische Konzertbureau M. Türk noch vier Orchesterkonzerte. — Die Warschauer Philharmonie unter ihrem ausgezeichneten, temperamentvollen Leiter *Z. Birnbaum* spielte die Symphonie Paderewskis, Beethovens Vierte, Strauß: Ein Heldenleben u. a. m. und erwies sich als ein ausgezeichnetes Orchester, dem vollstes Lob gebührt, ebenso wie den Wiener Tonkünstlern, die zu Ende der Saison unter *Oskar Nedbal* neben einem Wagner-Abend u. a. Tschaikowskys V. Symphonie, Szymanowskis, des bekannten polnischen Meisters Konzertouvertüre, und Straußens „Tod und Verklärung" in erlesener Weise zu Gehör brachten.

Auch die Gesangvereine bemühen sich, nur Vorzügliches zu bieten, was ihnen auch — den Verhältnissen angemessen — meistenteils gelingt. *Dvořáks* „Geisterbraut" wurde vom Verein „Lutnia" unter *St. Cetwiński* sehr gut aufgeführt, während der Technikerchor (Dir. *St. Tomaszewski*) durch die exakte, temperamentvolle und künstlerische Wiedergabe einer Reihe von kleineren Werken volles Lob erntete. Das 25jährige Gründungsfest beging in festlicher Weise der Männergesangverein „Echo", der bisher unter der Leitung des unlängst verstorbenen Liedermeisters Jan Gall stand. Der neue Dirigent *Jan Rangl* bewies durch die einwandfreie Leitung des Jubiläumskonzertes, daß er seiner Aufgabe gewachsen sei.

Die Kammermusik findet genügende Pflege und neben den von auswärts bezogenen Vereinigungen (die Brüsseler, das Sefčik-Quartett) haben wir an den drei Quartettabenden des Musikvereins Gelegenheit, die Vereinigung der Professoren des hiesigen Konservatoriums zu hören. Der Chopin-Verein veranstaltete heuer zwei sehr interessante Vortragsabende. Graf *Leo Piniński*, der frühere Statthalter Galiziens, sprach über „Die Musik als Kulturfaktor" und der Warschauer Musikschriftsteller *Alexander Poliński* über den bedeutenden Liederkomponisten und Schöpfer der ersten polnischen

Oper, Stanislaw Moniuszko. Beide Vorträge fanden durch musikalische Beispiele eine entsprechende Erläuterung und besonders die Sängerinnen *Janina Korolewicz* und *Helene Oleska* fanden reichen, wohlverdienten Beifall.

Während nun der Konzertsaal so überreich an Darbietungen und auch — was von nicht kleiner Bedeutung ist — meistens ausverkauft war, blieb die Oper hinter den Darbietungen der verflossenen Jahre zurück und löste auch nicht die zu Beginn der Saison gegebenen Versprechen ein. Nur zwei Erstaufführungen: „Der Gaukler von Notre Dame" und „Zaza" brachte die heurige Saison, neben den altbekannten — leider zu sehr bekannten Repertoireopern.

Von den Mitgliedern der Oper wären neben dem jungen, talentierten Kapellmeister *Bronislaw Wolfsthal* nur Frau *Janina Korolewicz*, eine Künstlerin allerersten Ranges, und der Baritonist und Regisseur *Adam Okoński* zu nennen. Selbst die Gastspiele auswärtiger Sangesgrößen waren nicht so zahlreich wie sonst, denn nur Frau *Francillo Kaufmann*, *Hermann Schwarz*, *Maria Labia* und *Josef Mann* (von der Wiener Volksoper) erfreuten uns mit ihrer Kunst.

**Alfred Plohn.**

# Eine deutsche Chorschule in Prag.

NACH den allgemein — auch in diesen Blättern — als hervorragend anerkannten Chorleistungen der beiden unter *Gerhard von Keußler* stehenden Vereine[1] trat der Dirigent an seine Sänger und Sängerinnen mit einem neuen, außerordentlichen Studienplan heran, der nun vom Deutschen Singverein verwirklicht werden wird. Es handelt sich, wie es in einem früheren Vorschlag Dr. von Keußlers hieß, um „eine Niveauhebung auf vertieftem Fundament". Ihm schienen durch die äußeren und inneren Erfolge für das Erfassen der Idee die Herzen geöffnet zu sein. — Die näheren Ausführungen sind neuerdings in einem Aufrufe kurz zusammengefaßt worden. Wir geben die einschlägigen Sätze dieses Aufrufes wieder.

„Sie treten auf drei Semester von der Oeffentlichkeit zurück, um sich einem systematischen Studium der Chormusik zu widmen. — Die so entstehende Akademie betreibt 1. technische Uebungen in Melodik (NB. Treffübungen), Rhythmik, Harmonik, Dynamik etc. etc., mit dem Leichtesten beginnend und methodisch lückenlos bis zum Schwierigsten vorschreitend; 2. praktische Musikgeschichte derart, daß allmählich die gesamte Vokal-Literatur in charakteristischen Repräsentanten kennen gelernt wird. Die Auswahl der Kunstwerke erfolgt nach zwei Gesichtspunkten: pädagogisch-progressiv und historisch-instruktiv."

„Das gesamte Studienmaterial, die zu komponierenden Uebungen und die auszusuchenden Kunstwerke werden in diesem Sommer noch zusammengestellt und autographisch vervielfältigt. — Gelegentlich wird sich unseren (praktischen) Studien auch ein geschichtlich orientierender Vortrag anschließen."

„Die Uebungen erfolgen zweimal in der Woche (zwei Pflichtproben) und zwar einmal getrennt (gattungsweise) und einmal zusammen."

Hier folgt eine Würdigung prinzipieller Einsprüche, die sich gegen die Errichtung einer derartigen Chorschule anführen ließen: Finanzen; etwaige Statutenänderungen; weiterer Zuzug. Und dann heißt es:

„Außer den erwähnten Bedenken gäbe es nur noch ein Bedenken gegen das Unternehmen als solches, mit dem Gipfel: ‚Ueberflüssigkeit des Unternehmens'. Diese Kategorie von Einwänden ist abzuweisen, da ihr Grundmotiv, eine Selbstgenügsamkeit, in Fragen der Kunst grundsätzlich nicht in Betracht kommt. Wir haben im Gegenteil — alle miteinander unser musikalisches Niveau zu heben und durch ernsteste künstlerische Pflege der Musik auf erhöhtem Niveau die allgemeine Musikkultur wesentlich zu fördern. Je mehr sich der Einzelne dieses Ziel vergegenwärtigt und klärt, um so größer werden Wille und Tatkraft. Der erste Erfolg aber, das Zustandekommen der Akademie, ist nur eine Frage der Willensgröße. Dann können bedeutende Taten folgen, mit denen wir zuletzt den innersten Trieb verständlich machen, wozu man überhaupt öffentlich musiziert. Die äußeren Erfolge sind erst dort von Wert, wo man über ihnen zu stehen vermag."

Der Antrag wurde in voller Anerkennung seiner musikkulturellen Werte vom Deutschen Singverein in Prag dankend angenommen. **Dr. E. St.**

[1] Vergl. in den „*Prager musikalischen Nachrichten*" den Bericht des Referenten über die h moll-Messe. „N. M.-Z." 1913 Aprilheft No. 14.




**Linz a. D.** *VIII. Festkonzert der Bruckner-Stiftung.* Seit dem Bestande des Musikvereins war es nun das erstemal, daß er auf sein eigenes Orchester (Vereinslehrer, Dilettanten und Theaterkapelle) verzichtete und zur Aufführung fremde Musiker heranzog. Statt des ursprünglich in Aussicht genommenen Wiener Tonkünstlerorchesters erschien das Wiener Konzertvereinsorchester. Göllerich blieb natürlich als Dirigent. Er wählte zum diesjährigen Bruckner-Festkonzert des Meisters „Fünfte". Das Werk — dem Minister Stremayr zugedacht — wird heute noch von den Wenigsten voll und ganz verstanden und gewürdigt. Wem der Bruckner-Stil nicht geläufig ist, wem die Art der Themenauslegung, -Ausspinnung und -Verwebung formlos erscheint, der wird freilich in den Ecksätzen von „ohnmächtigem Einfälle-Mosaik" sprechen. Vielleicht um so eher, wenn ein Dirigent nach seiner Weise Temporetuschierungen, die angebliche „Schwächen Bruckners" noch gehörfälliger machen, vornimmt. Des Adagios goldene Melodik, des Scherzos oberösterreichisch singende Frohlaune wird leichter die Hörer begeistern. Bei der Choralfantasie, wo im Finale das zweite Bläserorchester einsetzt, werden wohl auch die Zopfleute etwas aufhorchen. Göllerich dirigierte poetisch, wurde aber hin und wieder von dem Orchester, das die „Fünfte" kurz vorher mit Löwe studiert hatte, zu beschleunigterem Zeitmaß angetrieben. Er wie das Wiener Orchester wurden stürmisch beklatscht. Der Symphonie ging die e moll-Messe voraus, die, hier uraufgeführt, seit 28 Jahren nicht mehr zu hören war. Es ist unter den drei großen und vier kleineren Bruckner-Messen ein Sonderwerk in bezug auf den Chorsatz, die kontrapunktische Arbeit bei einfacher, aber farbenreicher Grundierung. Ich greife nur das „Benedictus" heraus. Melodisch milde Stimmführung chromatisch aufwärts gerückt, erzeugen einen überirdischen Zauber. Oder die einzig in ihrer Art dastehenden „Miserere"-Stellen im „Agnus Dei". Göllerich hat mit dem Studium (300 Sänger und als Bläser die Wiener) eine saure, aber lohnende Arbeit bewältigt. Die einzelnen Messeteile legte er nach seiner persönlichen Empfindungseinstellung geistreich aus. Warum er aber fast jeden mit einem Ritardando schloß, blieb manchen unverständlich. Sonst wurden in der zweiten Saisonhälfte wenig geboten. Die Cellokünstlerin Frl. Bokmayer aus Wien, der talentvolle Hoya-Schüler Franz Friedl (Geiger) stellten sich als Neulinge vor. Den einzigen Kammermusikabend des ganzen Jahres — ein trauriger Beweis für den „Musikhochstand" — bot das exzellente *Fitzner*-Quartett. Aus dem Manuskript spielte die Streichervereinigung eine „sizilianische Suite" von Brandts-Buys, eine hochoriginelle Arbeit. Seit Jahren war es heuer das erstemal, daß kein fremdes Orchester mit seinem Dirigenten erschien. Dafür schwelgt Linz im „Operetten"-Zauber. *Franz Gräflinger.*

* * *

# Neuaufführungen und Notizen.

— Im folgenden Jahre 1914 sollen in *Bayreuth* wieder Festspiele stattfinden. Auf dem Programm stehen der „Fliegende Holländer", der „Ring des Nibelungen" und „Parsifal". Den Holländer wird Herr Soomer singen und zwar abwechselnd mit einem neuen Mann, dem Amerikaner Challies, der früher der Mailänder Scala angehörte, ein Jahr in Bayreuth deutsche Sprach- und Musikstudien getrieben hat und jetzt an die Hamburger Oper engagiert ist. Den Daland soll Herr Bohnen (Wiesbaden) darstellen, die Senta Frau Miekley-Komp, die vom Breslauer Stadttheater her an die Berliner Hofoper verpflichtet worden ist. In den „Parsifal"-Aufführungen wird wieder Frau v. Mildenburg die Kundry übernehmen und in der Titelpartie soll Herr Kirchhof (Berlin) mit dem Tenoristen Ullmer abwechseln, der schon in Zürich den Parsifal gesungen hat. Der Stuttgarter Bassist Fritz singt den Gurnemanz, den Amfortas Herr Armster. Ellen Gulbranson gibt die Brünnhilde, Herr Braun (Charlottenburg) den Hagen. Der „Fliegende Holländer" wird vollständig neu inszeniert.

— Die kgl. Hofoper in Berlin kündigt unter den Neuheiten für die kommende Spielzeit den „Parsifal" an. Zum 100. Geburtstage Verdis soll „Don Carlos" in den Spielplan aufgenommen werden. Als fernere Neuheiten sind vorgesehen: „Die umgeworfenen Wagen" („Les voitures versées") von Boieldieu und „Die sieben Raben" mit der Musik von Carl Maria v. Webers „Euryanthe", der von Hans Joachim Moser ein neuer Text unterlegt worden ist (?). Glucks „Iphigenie auf Tauris" wird in der Bearbeitung von Richard Strauß gespielt werden, der sich eine Richard-Strauß-Woche anschließen wird. „Fra Diavolo", „Die weiße Dame" und „Der

schwarze Domino“ werden von neuem auf der königlichen Bühne erscheinen. Caruso singt im Oktober viermal in der Berliner Hofoper.

— Im Karlsruher Hoftheater wird demnächst eine Richard Strauß-Woche stattfinden.

— In Hamburg wird *Felix Weingartner* den Parsifal dirigieren.

— *Weigmanns* Oper „Der Klarinettenmacher“, Text von Georg Richard Kruse, ist nun auch am Hamburger Schiller-Theater aufgeführt worden. Die Oper scheint zu gefallen.

— Das Breslauer Stadttheater, das unter der Leitung des neuen Intendanten *Woldemar Runge* vom 13. September ab zunächst nur die Oper pflegen wird, hat die Oper „Boris Gedunow“ von *Mussorgski* zur deutschen Uraufführung angenommen (eine interessante Nachricht!). Die zweiaktige komische Oper von Boieldieu „Les voitures versées“ wird unter dem deutschen Titel „Das Loch in der Landstraße“ in einer neuen Uebersetzung und Bearbeitung von Dr. Erich Freund in Breslau voraussichtlich Ende Oktober zur ersten Aufführung gelangen. Zum 1. Januar 1914 wird auch Wagners „Parsifal“ vorbereitet, für dessen Ausstattung die Stadt Breslau einen Sonderbetrag von 30000 M. ausgeworfen hat.

— Das Mainzer Stadttheater wird in der kommenden Saison zwei deutsche Uraufführungen von Opern herausbringen, und zwar die „Zigeuner“ von *Leoncavallo*, die der Komponist selbst dirigieren will, und die einaktige französische Oper „Il était une Bergère“ von Rivoine, Musik von *Marcel Latte* (Uebersetzung von Rudolf Presber).

— *Heinrich Zöllners* Musikdrama „Die versunkene Glocke“ (nach Gerhart Hauptmanns Schauspiel) wird demnächst in Rostock wieder in den Spielplan aufgenommen.

— Die Wiener Hofoper gedenkt als erste Novität im Oktober „Das Mädchen aus dem goldenen Westen“, als zweite im November sogar eine Uraufführung (!) „Der Glöckner von Notre Dame“ von *Franz Schmidt* herauszubringen. Den „Parsifal“ wird Schalk dirigieren, Roller entwirft Dekorationen und Kostüme. Die Aufführung soll Anfang Januar stattfinden. Auch hier heißt es, daß das Bühnenweihefestspiel nicht als Repertoireoper behandelt sondern nur an besonderen Tagen aufgeführt werden solle.

— *Hans Huber* (Basel) legt soeben letzte Hand an eine komisch-phantastische Oper „Fratta di Mare“, zu der der in Genf lebende Schriftsteller und Liederkomponist Fritz Karmin den Text geschrieben hat.

— Der italienische Dichter Enrico Cavachioli hat *Sudermanns* Drama „Johannisfeuer“ zu einem Operntext umgestaltet. Die Musik der Oper, die im Verlage von Sonzogno in Mailand erscheint, wird Maestro *Camussi* schreiben. Die Oper soll im Juni 1914 zugleich in Deutschland und in London aufgeführt werden.

— Der Komponist geistlicher Musikwerke, *Don Lorenzo Perosi*, Dirigent des Chors der Sixtinischen Kapelle in Rom, hat, dem „Nuovo Giornale“ zufolge, die Musik zu einer Oper geschrieben, deren Text „einer der besten Dichter Italiens“ verfaßt hat. Wie es heißt, ist das Libretto dem Papst zur Begutachtung vorgelegt worden und hat seine Genehmigung gefunden. Die Oper soll an einem der ersten Theater Italiens zur Aufführung gelangen.

— Der 50. Geburtstag von *Gounods* herrlicher Oper „Mireille“ soll in St. Rémy-de-Provence, der Heimat des prophetischen Nostradamus, durch eine dreitägige Feier (6., 7., 8. Sept.) würdig begangen werden. Gounod hat bekanntlich hier, und zwar in der Maison Roux, die Partitur beendet. Die Veranstaltung steht unter dem Protektorat des Fürsten von Monako, gleichzeitig auch Marquis von St. Rémy und Seigneur von Les Baux, und Frédéric Mistrals, des greisen „félibres“ von Maillane, des genialen Dichters von „Mirèio“ und intimsten Freundes von Gounod. Auch Jules Claretie, Edmond Rostand, Saint-Saëns u. a. m. haben sich angeschlossen. Der Glanz der Feierlichkeit wird ferner noch erhöht durch die Gegenwart des Unterstaatssekretärs Bérard, der der Enthüllung des Gounod-Denkmales durch Mistral selbst beiwohnen wird. Die Büste des Meisters stammt aus dem Atelier des Bildhauers Antonin Mercier, den „Mireille“ zu einer seiner berühmtesten Skulpturen inspirierte. Man hat auch ein recht abwechslungsreiches Festprogramm vorgesehen: Aufführung von „Mireille“ unter freiem Himmel im Vallon de St. Clerc, wo Gounod die Partitur entwarf. Auch sollen provencalische Tänze und Spiele wie das „Tarasquespiel“ aufgeführt werden. *L.*

— Aus Kristiania wird uns geschrieben: Unsere Musikwelt ist mit einer Meldung überrascht worden, die vorläufig noch zu unglaublich klingt, um vollen Glauben zu beanspruchen, die aber nichtsdestoweniger eifrig von allen Blättern kommentiert wird. Im August nächsten Jahres, wenn in Kristiania die große Jahrhundert-Ausstellung stattfindet, soll zum ersten Male am Nationaltheater eine Aufführung des gesamten Nibelungenringes stattfinden — und zwar mit dem gesamten Apparat der Weimarer Hofoper, mit deren Leitung die Verhandlungen begonnen haben. Der Intendant des Nationaltheaters, Herr Christensen, soll diese Verhandlungen mit Weimar leiten. Da es für das Nationaltheater in absehbarer Zukunft wohl ganz unmöglich ist, auch nur einen Abend des Ringes aufführen zu können — angesichts der zu überwindenden Schwierigkeiten, die vor allem die Inszenierung erfordern würde —, wäre ein derartiges Gastspiel der Weimarer Oper nur zu begrüßen, wenn man auch nicht übersehen darf, daß auch in diesem Falle noch zahlreiche Schwierigkeiten gelöst werden müssen in Anbetracht einer Bühne wie das Nationaltheater, die trotz ihres erstklassigen Orchesters unter Halvorsen dem Schauspiel größeren Raum gewähren muß als der Oper (die Operette wohnt Gott sei Dank! im Zentraltheater). *H. M.*

*

— *Max Reger* hat eine neue Ballettsuite für Orchester komponiert, die im dritten Konzert der Gesellschaft für Musikfreunde zu Berlin im Januar zum erstenmal aufgeführt werden soll.

— Das Frankfurter Tonkünstler-Orchester wird auch im kommenden Winter unter *Max Kaempferts* Leitung 6 große Orchesterkonzerte zu populären Preisen veranstalten. Als Solisten sind gewonnen worden: die Damen Anna Kaempfert, Agnes Leydhecker, Alice Aschaffenburg und die Herren Paul Bender, Adolf Busch, Karl Flesch, Ejnar Forchhammer, Adolf Rebner, Max Reger und Richard Schmid.

— Eine Symphonie des Schweden *Kurt Atterberg* ist nun nach Stuttgart auch in Sondershausen unter Corbach aufgeführt worden.

— In Homburg v. d. H. hat in der Erlöserkirche unter Leitung der Organisten *F. Schildhauer* und *H. Sonntag* eine geistliche Musikaufführung stattgefunden, wobei u. a. eine neue Komposition von Schildhauer, Kantate für Chor, Solostimmen und Orgel, mit Erfolg gegeben wurde. *K.*

— Die Ouvertüre „Astorga“ von *J. Abert*, dem ehemaligen Stuttgarter Hofkapellmeister, fand bei ihrer Erstaufführung in Halle a. S. durch das Stadttheaterorchester unter Leitung von *Heinrich Laber* eine äußerst beifällige Aufnahme. Das Werk zeichnet sich vor allem durch Melodienreichtum, durch klare Form und gewählte, durchsichtige Instrumentation aus. Aberts Musik sollte wohl öfter von unseren Dirigenten berücksichtigt werden. *Kl.*



## KUNST UND KÜNSTLER

— *Ein neues Orchester in Stuttgart.* Wie die Stuttgarter Tageszeitungen berichten, wird Stuttgart im kommenden Winter ein Symphonie-Orchester haben, das als Stiftung eines nicht genannt sein wollenden Mäzens gelten kann. Die Oberleitung übernimmt auf dessen Wunsch Hofrat Dr. *Kaim*, unterstützt durch ein Stuttgarter Komitee. Neben den Abonnements-Konzerten, deren Zahl mit Rücksicht auf die Konzerte des Hoforchesters auf vier beschränkt wird, ist vor allem eine Reihe von Volks-Symphoniekonzerten ins Auge gefaßt nach dem Vorbild der von Hofrat Dr. Kaim begründeten Münchner Einrichtung mit der Devise: „Die Kunst dem Volke.“ Das Orchester wird natürlich auch Vereinen und einzelnen konzertierenden Künstlern zur Verfügung stehen, sowie Einladungen nach der Umgebung Stuttgarts Folge leisten. — Näheres über diese bedeutsame Gründung war zur Stunde noch nicht zu erfahren. Die Hauptsache zunächst ist, daß das Unternehmen durch den unbekannten Mäzen finanziell sichergestellt ist; denn irgendwelche Rentabilität ist bei den Stuttgarter Verhältnissen vorläufig ausgeschlossen. Hofrat Kaim ist Organisator und Oberleiter des neuen Orchesters, wer Dirigent wird, ist noch nicht mitgeteilt. Es wäre müßig, zurzeit dem jungen Unternehmen irgendwelches Prognostikon zu stellen. Man scheint zum Stuttgarter Musikleben jetzt ein ganz besonderes Vertrauen zu haben. Hoffentlich wird es gerechtfertigt und damit einer idealen Sache — denn um eine solche kann es sich bei der Gründung nur handeln — zum Leben verholfen.

— *Die Kunst in Nöten.* Wie aus Bern berichtet wird, leiden Theater- und Konzertleben an ständigem Defizit, trotz namhafter Unterstützung durch Private. Eine „Kommission“ soll dem Theaterübel zu Leibe gehen, wogegen das städtische Orchester höchst bedauerlicherweise um 13 Musiker (von 63 auf 50) kurzerhand reduziert wurde.

— *Berliner Tonkünstlerverein* (E. V.). Der „Berliner Tonkünstlerverein“, der den Zweck hat die ideellen und materiellen Interessen seiner Mitglieder zu fördern, versendet soeben den von dem langjährigen Vorsitzenden *Adolf Göttmann* verfaßten Bericht über das 68. Vereinsjahr. Vier Vortragsabende fanden im letzten Jahre statt (darunter zwei Schülervortragsabende). Aufgeführt wurden 69 Werke von 13 Komponisten unter Mitwirkung von 25 Künstlern

und Künstlerinnen, sowie dem Orchester der Gesellschaft zur Pflege altklassischer Musik zur ersten Aufführung. — Seine über 14 000 Bände starke Bibliothek hat der Verein in den Dienst der Allgemeinheit gestellt und seit dem 1. November 1908 zur Volksbibliothek erweitert. Im Laufe des letzten Jahres fanden 6394 Ausleihungen statt. Mit einem weiteren Bibliotheksbestand von 2000 Nummern hat der Verein am 1. Oktober 1912 eine Zweiganstalt seiner Musikvolksbibliothek in Charlottenburg, Savigny-Platz 1, ins Leben gerufen. Die Einrichtung einer Stunden- und Konzertvermittlung beginnt ebensolche segensreiche Früchte zu tragen, wie die seit Jahren stark in Anspruch genommene Krankenkasse, sowie Unterstützungs- und Darlehenskasse. — Das Gesamtvermögen betrug am Ende des vorigen Jahres nahezu 82 000 M. — Die Mitgliederzahl des an aktiven Mitgliedern größten Vereins Deutschlands betrug insgesamt 551 Mitglieder.

— *Berliner Volks-Chor*. Der erfolgreiche und ernststrebende „Berliner Volks-Chor" sendet uns seinen IX. Jahresbericht (1912—13). Die Mitgliederzahl ist erfreulicherweise im Wachsen begriffen. Der Chor ist jetzt 309 Sänger stark. Dann heißt es im Bericht: „Einen besonders großen Zustrom an Mitgliedern aber erleben wir soeben, d. h. in den Tagen, an denen dieser Bericht gedruckt wird. Er ist ermöglicht und veranlaßt durch die enge Verbindung der beiden bisher feindlich getrennt gewesenen Volksbühnen. Wie für diese beiden selbst, so erweist sich deren Kartellierung auch für den Volks-Chor als von großem Vorteil: Anfang Mai d. J. hat die Neue freie Volksbühne unter ihren 60 000 Mitgliedern eine überaus dankenswerte Propaganda für den Chor eingeleitet, mit dem erfreulichen Ergebnis, daß sich über 200 ihrer Mitglieder als singende Mitglieder auch beim Volks-Chor zum Eintritt angemeldet haben! Damit ist endlich die gewisse Aussicht vorhanden, daß der Chor nunmehr der Verwirklichung seines Ideals näher kommt: die bedeutendsten Werke unserer größten Tonmeister in künstlerisch einwandfreier Weise zu Gehör zu bringen." Die Gesamtzahl der Besucher betrug im Berichtsjahre 10 000 (gegen 121 000 im vorigen Jahre). Theoretische und Stimmbildungskurse werden veranstaltet. Dirigent ist bekanntlich Dr. Zander. 17 große Chorkonzerte und 7 Orchesterkonzerte legen Zeugnis ab von der rühmenswerten Tätigkeit des Vereins. Die „N. M.-Z." hatte in Heft 19 des 33. Jahrgangs eine eingehendere Schilderung des Chors und seiner Einrichtungen gegeben.

— *Von den Theatern*. *Elberfeld* hat sein Theater in städt. Verwaltung übernommen. Direktor v. Gerlach wurde zum Intendanten bestellt. — Die Freie Volksbühne in *Berlin* hat ein (gratis erhältliches) Werbeheft herausgegeben. Das Schriftchen enthält Aufsätze und Zuschriften von Publizisten, Politikern, Musikern, Schriftstellern usw. wie: Bebel, Kampfmeyer, Scheidemann, Wolfgang Heine, Martin Andersen, Nexö, Eugen d'Albert, Oskar Fried, E. Humperdinck, Alfred Kerr, Friedrich Naumann, Siegfried Ochs, M. v. Schillings, F. Steinbach, Richard Strauß und Felix Weingartner.

— *Vom Geigenbau*. In Sachen der Förderung des *modernen Kunstgeigenbaues* hat die Direktion des Gewandhauses in Leipzig einen höchst bemerkenswerten Schritt getan, indem sie bei dem dortigen renommierten Geigenbaumeister *Albin Wilfer* für das gesamte Orchester 70 Streichinstrumente bestellte. Das ist ein bedeutungsvoller und hocherfreulicher Fortschritt auf dem Gebiet der Förderung moderner einheimischer Geigenbaukunst, der anderen Instituten zur Nachahmung empfohlen sei. *E. H.*

— *Grétry-Ausstellung in Frankfurt a. M.* In *Fr. Nicolas Manskopfs* Musikhistorischem Museum in Frankfurt findet zum 100. Todestage von A. M. Grétry am 24. September eine Gedächtnisausstellung statt, die hauptsächlich eine reichhaltige Auswahl von Porträts des berühmten Meisters der französischen komischen Oper, ferner Autogramme, Medaillen und alte Theaterzettel von Aufführungen Grétryscher Werke bringt.

— *Denkmalpflege*. Eine Vereinigung kunstsinniger Persönlichkeiten hat beschlossen, in *Karlsbad* in Böhmen ein Beethoven-Denkmal zu errichten, und hat zu diesem Zweck bereits einen Denkmalsfonds geschaffen, dem auch der Ertrag eines großen Konzert- und Unterhaltungsabends zufließen wird. An diesem Beethoven-Fest nahmen inländische und ausländische Fürstlichkeiten, Großindustrielle, Offiziere, Künstler, Beamte usw. teil. — In *Paris* hat sich der Präsident der Republik, Poincaré, an die Spitze eines Komitees zur Errichtung eines Massenet-Denkmals gestellt.

— *Vom Männergesang*. In *Koburg* soll am 20. und 21. September eine größere Feier zur Erinnerung an die hier erfolgte Gründung des „Deutschen Sängerbundes" abgehalten werden. Aus gleichem Anlaß wird die Grundsteinlegung für ein Deutsches Sängerdenkmal vollzogen. Gleichzeitig wird ein außerordentlicher Thüringer Sängertag stattfinden. Geh. Reg.-Rat Hegemüller in Werden, Vorstand des Fränkischen Sängerbundes, hat die Leitung des Ganzen übernommen. Ein Besuch von Sängern und Gesangvereinen aus ganz Deutschland und Oesterreich ist bei dieser Gelegenheit zu erwarten.

— *Stiftung*. *Lilli Lehmann* hat der Stadt Salzburg für das „Mozarteum" 200 000 Kronen gespendet, wovon sie sich eine jährliche Lebensrente von 4000 Kronen ausbedungen hat.

— *Neue Tonsysteme*. Bei der X. ordentl. Delegierten-Versammlung des C.V. der Deutschen Tonkünstlervereine (im September in *Berlin*) wird der Berliner Musikschriftsteller und Komponist *Karl Robert Blum* einen populär-wissenschaftlichen Vortrag halten über seine Theorie des tertialen Tonsystems: Dur-Moll-Mixtur. („Das moderne Tonsystem", Verlag Ries & Erler, Berlin W.)

— *Theater-Adreßbuch*. Das „Deutsche Theater-Adreßbuch" 1913/14, vom Deutschen Bühnenverein herausgegeben, wird auch in diesem Jahre in handlichem Taschenformat schon zu Beginn der Spielzeit, Ende Oktober, erscheinen und trotz des Umfanges von über 1000 Seiten in der Subskription nur 2 M. kosten. Auskünfte jeder Art erteilt der Verlag Oesterheld & Co., Berlin W. 15.

— *Preisausschreiben*. Der königliche Kommissar des Budapester Opernhauses, Graf Banffy, hat einen Preis von 2000 Kronen für einen ungarischen Operntext ausgeschrieben. Das Libretto kann ernsten und auch heiteren Inhalts und muß abendfüllend sein. Die Arbeiten müssen bis zum 15. Januar eingeliefert werden.

* * *

## Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen*. Dem Kammersänger und Gesangspädagogen *E. Rob. Weiß* in Düsseldorf ist vom Herzog von Anhalt der Verdienstorden für Kunst und Wissenschaft I. Kl. verliehen worden. Herr Weiß hat u. a. die Sänger Jörn, Kirchhoff, Carl Braun, Bischoff (Straßburg), Costa, Koegel (Basel) und Frau Hoffmann-Onjegin (Stuttgart) ausgebildet.

— *Albert Mayer-Reinach*, Studiendirektor des Konservatoriums der Musik, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität *Kiel*, Dirigent des Philharmonischen Chors, ist zum königl. Musikdirektor ernannt worden.

— *Ferruccio Busoni*, der Ende September von Berlin scheidet, um sein Amt als Direktor des Konservatoriums in Bologna anzutreten, ist außerdem zum Leiter des dortigen Symphonie-Orchesters ernannt worden.

— Die „Liedertafel und Musikgesellschaft" in *Worms* hat an Stelle ihres zurückgetretenen Dirigenten Herrn Kiebitz den Kapellmeister *H. Weißbach* aus Frankfurt gewählt.

— Von einer neuen jugendlichen Violinistin kommt die Kunde: *Alma Moodi* hat kürzlich dem Meininger Generalmusikdirektor Max Reger derart gefallen, daß er sie eingeladen hat, in mehreren seiner nächstwinterlichen Konzerte das Brahmssche Violinkonzert zu spielen.

— *David Popper* ist, siebzig Jahre alt, in Baden bei Wien gestorben. Die jüngere Generation kannte ihn als Cellovirtuosen nur noch dem Namen nach, aber dieser Name hatte auch heute seinen Klang! Popper war 1843 in Prag geboren und ein Schüler des ebenfalls rühmlich bekannten Goltermann. 5 Jahre lang war Popper erster Cellist an der Wiener Hofoper. Dort verheiratete er sich (1872) mit Sofie Menter, die Ehe wurde aber nach 14 Jahren wieder geschieden. Von 1873 an lebte Popper als konzertierender Künstler ohne Engagement und spielte in den Hauptstädten mit größtem Erfolge. Dann war er lange Zeit als Lehrer an der Landesmusikakademie in Pest tätig. Seine Kompositionen sind bei Cellospielern sehr beliebt. Popper gehörte auch zu denen, die an der fortschrittlichen Entwicklung der Musik regen Anteil nahmen. Sein Name wird in der Geschichte seines Instruments unvergessen sein.

— In *Paris* ist der durch den Ausbruch des deutsch-französischen Krieges berühmt gewordene ehemalige Staatsmann Napoleons III. *Emil Ollivier* gestorben. Er stand zur Musik insofern in Beziehung, als er ein Schwiegersohn von Franz Liszt war, dessen 1836 geborene Tochter Blandine, die ältere Schwester der Frau Cosima Wagner, Ollivier 1857 geheiratet hatte. Sie, die wenige Jahre später schon (1862) nach der Geburt ihres einzigen Kindes starb, „verband," wie Malvida von Meysenbug erzählt, die Grazie der Französin und einen feinen, witzigen, fast sarkastischen Geist mit einem tiefen, seelischen, weiblichen Element, das, im Verein mit ihrer edlen Erscheinung, sie unwiderstehlich anziehend machte." Dazu war sie auch materiell eine sehr „gute Partie", denn Liszt gab seinen beiden Töchtern die für die damalige Zeit recht ansehnliche Mitgift von 100 000 Frs. mit. Da Liszt damals in Weimar lebte, wurde der notarielle Akt in Deutschland, und zwar vom Regierungspräsidenten von Erfurt, vollzogen, wozu ihm Paulus Cassel, der später sehr bekannt gewordene Berliner Geistliche, der damals in Erfurt lebte, behilflich war, da wegen der Mutter, der Gräfin d'Agoult, von der Liszt getrennt lebte, allerlei Schwierigkeiten entstanden. Der Komponist Robert v. Hornstein, der das Ehepaar Ollivier in München durch Richard Wagner kennen lernte, erzählt davon Näheres in seinen Memoiren.

# Besprechungen und Anzeigen



## Neue Bücher.

**Dr. Karl Grunsky:** *Die Technik des Klavierauszugs. Breitkopf* & *Härtel*; Preis geheftet 7 M. „Im Auszug, und nicht in der eigentlichen Klaviermusik sehe ich die Zukunft des Instruments. ... vom Uebergang aus der Klaviermusik zum Auszug erhoffe ich eine wesentliche Verbesserung unseres Musiktreibens, eine inhaltliche Aenderung unseres Konzertlebens...“ Diese Gedanken, die der Verfasser im Vorwort ausspricht, müssen im Zusammenhang mit den nachfolgenden Ausführungen grundsätzlichen Widerspruch herausfordern. Im Wesen des Klavierauszugs als Arrangement eines vom Komponisten nicht fürs Klavier komponierten, also auch nicht so empfundenen Tonstücks liegt es, daß der Uebertragende dem vorliegenden Stoff da und dort (und sehr oft, wie die Hunderte von Beispielen zeigen) Zwang antun muß. „Im engsten Anschluß ans Orchester wird sich der Klavierklang in einer Weise veredeln, die dem Instrument eine neue Zukunft eröffnet.“ Wir können dem Verfasser nicht dahin folgen, die höchste und eigentlichste Aufgabe des Klaviers im Auszug zu sehen, ja es als einen Vorzug vieler Sonaten von Beethoven zu erkennen, daß sie „Auszügen ungeschriebener Orchesterwerke gleichzuachten sind“. Sache des Klavierauszugs ist die Vermittlung der Bekanntschaft mit großen Partiturwerken. „Streben nach größtmöglicher ‚Treue‘ muß natürlich der erste Grundsatz des Uebertragenden sein. Vom Spielenden aber muß die Einsicht verlangt werden, daß diese Treue ihre ganz bestimmten Grenzen hat, und daß die Kenntnis des Auszugs ihm einen erhöhten Genuß und nachhaltigen Eindruck vom Hören des Originalwerks verbürgen soll.“ Die Ausstellungen und Verbesserungen Grunskys beziehen sich auf Bülows Klavierauszug von Wagners „Tristan“, 3. Akt. An einer Menge von einzelnen Beispielen wird mit bewundernswerter Gründlichkeit gezeigt, wo und wie weit sich der Uebertragende Freiheiten gestatten darf, wie das Bestreben, den Satz klaviermäßig zu gestalten, manche Gefahren in sich birgt. Der Anhang bringt zusammenhängende Proben aus des Verfassers eigenem Auszug zu „Tristan“ (1909 öffentlich vorgetragen). Die Beispiele sind sehr klar und übersichtlich und ermöglichen es durch Angabe der jeweils beteiligten Instrumente dem Spieler, den Klang des Klaviers entsprechend zu charakterisieren. Dem Verlag muß das Lob ausgesprochen werden, daß die Wiedergabe von Text und namentlich der Noten eine vollendete zu nennen ist. *A. F.*

**Hermann Wetzel:** *Elementartheorie der Musik.* Verlag von *Breitkopf* & *Härtel*. Preis geheftet 4 M. Wie aus dem Vorwort zu entnehmen ist, wendet sich das Buch nicht an diejenigen, die sich erst anschicken, der Musik praktisch näher zu treten, sondern an die vielen, die aus der praktischen Betätigung heraus das Bedürfnis gewonnen haben, ihre elementaren Begriffe zu erweitern und so die Kenntnisse zu erwerben, die jeder gebildete Musiker haben muß. In durchaus übersichtlicher und klarer Schreibweise ist es dem Verfasser gelungen, die vielen Elementarfragen in knapper, aber systematischer Form nach dem Stande der heutigen Musikwissenschaft zu entwickeln und so nicht nur eine Einführung in die Theorie der Melodik, Harmonik, Rhythmik und der musikalischen Formen- und Vortragslehre, sondern auch all denen ein ausgezeichnetes Repetitorium zu bieten, die ihre Kenntnisse gelegentlich auffrischen oder ergänzen wollen. Sehr interessant sind auch die kritischen Bemerkungen über die Anwendung der Taktarten von seiten der Komponisten, denen die Anwendung der einfachen Vorschriften über den Gebrauch der Vorzeichen und Versetzungszeichen Seite 30 empfohlen sei. *Otto Gasteyger.*

**Dr. Max Burkhardt:** *J. Brahms. Globusverlag.* Geb. 1 M. Das handliche, reizend gebundene, mit reichem Bildermaterial und vielen Notenbeispielen illustrierte und belebte dicke Leinwandbändchen ist eine Zierde für jede Bibliothek, ein bequemes und vermöge des ausführlichen Inhaltsverzeichnisses schnell orientierendes Nachschlagewerk und ein Konzertführer, der bei seiner Billigkeit jedermann erwerbbar ist. Ein kurz gefaßter Lebensabriß und eine knappe, das Wesentliche der Brahmsschen Eigenart (zum guten Teil freilich mit Zitaten aus der einschlägigen Literatur) herausstellende Abhandlung über Brahms' Stellung in der Musikgeschichte gehen der Einzelbesprechung seiner Werke voraus. Diese ist nach der Zusammengehörigkeit der Materien geordnet und hebt alle Schönheiten und Feinheiten in begeisterter, aber unaufdringlicher Art hervor. Auf Reimann ist der Autor offenbar nicht gut zu sprechen. Wo er kann, gibt er ihm einen Hieb. Hierin und im ganzen Stil zeigt sich Burkhardts Berlinertum.

**Anton Scholze:** *Bilder aus der Musikgeschichte.* Verlag von *Pichlers Witwe*, Wien. 1912. 1.60 Kr. Das hübsch gebundene, 80 Seiten starke Büchlein dient in erster Linie als Leitfaden beim Unterricht in der Musikgeschichte. Aus dem gewaltigen Stoff ist hier das Wichtigste mit sicherem Blick ausgewählt und kurz, lebendig und behältlich dargestellt. Eine Anzahl Bilder unterstützt das Wort. Das Buch wird in Schulen und Seminarien gute Dienste leisten. Gern aber wird auch der Musikfreund zu dem gedrängten Grundriß greifen, wenn er zum Studium größerer oder wissenschaftlich gehaltener Bände keine Zeit hat und einen Ueberblick über die Entwicklung der Musik und einen flüchtigen Einblick in die besondere Richtung und Schaffensart der einzelnen Großmeister gewinnen will. Mit zwei guten Abschnitten über Strauß und Reger bringt Scholze auch der neuen Zeit den schuldigen Tribut dar. Eine kurze Uebersicht über die Musik der außerdeutschen Völker seit 1800 hätte nichts geschadet. Einzelne Fehler, wie moments musicals und „Rienzi, der letzte der Tribünen“, hätten in einem Schulbuch vermieden werden sollen. Inhaltlich aber können wir das gehaltvolle Büchlein nur wärmstens empfehlen. *C. Kn.*

*

## Verschiedenes.

**Irene Wahlström:** *„Spielende Kinder.“* Klavierstück zu zwei Händen. Verlag *Sulze* & *Galler*, Stuttgart. 60 Pf. Das ist ein niedliches, naives Stück, leichtfaßlich und von mittlerer Schwierigkeit, das dem Unterricht und der Unterhaltung dient. *C. Kn.*

**Karg-Elert,** op. 35: *Poesien*, Fünf Duos für Harmonium und Klavier. *(Carl Simon Musikverlag in Berlin.)* — 1. In memoriam (3 Mk.), 2. Dialog (2 Mk.), 3. Epigramm (2 Mk.), 4. Parabel (2.50 Mk.), Ideale (2 Mk.). Interessante, gut klingende Kompositionen, in denen die beiden Instrumente ebenso in ihrer Eigenart wie im Zusammenklang schön zur Geltung kommen, so besonders in „Ideale“ mit dem ruhigen, innigen Gesang des Harmoniums und der fein differenzierten Klavierbegleitung.

**Derselbe,** op. 36: *Erste Sonate* (3 M.) Eine überaus wirkungsvolle Komposition (vom Autor der geliebten Mutter gewidmet), in welcher das „Zarte mit dem Starken schön sich paart“, so daß man bis zum Schlusse gefesselt ist und nicht weiß, ob man dem mehr energischen ersten Satz oder dem feinen originellen Interludium oder der Fuge (Finale) mit ihrem natürlichen Fluß den Vorzug geben soll. (Ebenda.)

**Paul Hassenstein:** *Waldeszauber*, Sechs Tonmalereien für Harmonium: 1. Waldwanderung, 2. Maßliebchen, 3. Gefunden, 4. Am Waldsee, 5. Waldeinsamkeit, 6. Jagdlied. (2.50 Mk.) Verlag *Gebr. Hug* & *Co., Leipzig*. Diese Tonmalereien geben sich schlicht und natürlich als wohlabgerundete, melodische, auch harmonisch anziehende Tonstücke und halten sich fern von trivialer Spielerei, sind vielmehr, wie Beethoven seine Pastoral-Symphonie angesehen wissen wollte, „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“. Sie sind mit einheitlichen Registrierzeichen versehen und sowohl für Instrumente mit Saugluftsystem als auch für Druckluft-Harmoniums verwendbar. *Sch.*

* * *

Als **Kunstbeilage** überreichen wir unseren Lesern heute ein charakteristisches Bildnis *Richard Wagners*. Es war nicht möglich, in unserem Wagner-Hefte (16) alles zur Verfügung stehende Material unterzubringen. Auch einige Aufsätze, wie der heutige: Sophokles, Shakespeare, Wagner, mußten zurückgestellt und können erst im Laufe des Wagner-Jahres veröffentlicht werden.

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 23 bringt als Fortsetzung der „Schubertiana“ einen Marsch des Meisters in h moll in der Bearbeitung für Violine, Violoncello und Klavier von *W. Abert* in Stuttgart. Auch dieser, nicht zu den allerbekanntesten gehörende Marsch eignet sich mit seinem heroischen Teil und seinem echten schönen Trio gut für die Instrumentalbesetzung, wie ja so viel Klavierstücken Schuberts der instrumentale Stempel aufgedrückt ist. Das Klavierstück „Fragen und Zagen“ ist wie Wollen und Wagen im vorigen Heft dem Zyklus „Aus meiner Jugendmappe“ entnommen, womit wir den bekannten Stuttgarter Musikschriftsteller *Oskar Schröter* zum erstenmal unseren Lesern auch als Komponisten vorgestellt haben. Das kurze, feinsinnige Stück, das im logischen Zusammenhange vor dem Antwort gebenden Wollen und Wagen zu spielen ist, steht im wirksamen Gegensatz zu diesem. Beide Stücke geben eine vortreffliche Vortragsnummer.

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 23. August, Ausgabe dieses Heftes am 4. September, des nächsten Heftes am 18. September.**

## Briefkasten

**Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.**

**Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.**

---

**Zbr.** Wir können Ihnen die Frage leider nicht beantworten, wenn Sie uns nicht das betreffende Heft, in dem die Besprechung stand, angeben.

**Schwarzwälder.** Wir bedauern, in diesem Falle keine Auskunft geben zu können. Eine „einzig richtige" Methode, etwas zu lehren, ist eine Hyperbel. Aber die Methode braucht deshalb noch nicht schlecht zu sein. Für den Schüler ist es auch gar nicht immer angebracht, im Zeichen der modernen Meister zu stehen. Dafür ist später Zeit, wenn die gediegene „klassische" Grundlage gegeben ist.

**Kristiania.** Bestellen Sie die „N. M.-Z." bei einem Sortimenter Ihres Ortes direkt.

**D. K.** Sie haben falsch gelesen. Wir antworten n i c h t brieflich, sondern im Briefkasten. Zunächst raten wir Ihnen, sich an Breitkopf & Härtel in Leipzig zu wenden. Der Katalog der Konzertbibliothek wird Ihnen vielleicht nützlich sein. Wir werden im andern Falle Ihnen weitere Ratschläge geben.

**Schneidemühl.** Liszts Totentanz (Dies irae) ist in einer Klavierausgabe des Komponisten bei Siegel in Leipzig erschienen. Preis 4.50 M. Außerdem hat [das Stück Siloti bearbeitet.

## Dur und Moll

— Eine kostbare Satire auf die modernen Operettenfabrikanten gibt die „Vossische Zeitung": *Komponist Meschugge.* Der Operettenkomponist *Jean Gilbert* wird als Kinoschauspieler auftreten. Und zwar in dem Kinostück „Der Werdegang eines Komponisten", zu dem er die Musik aus seinem „Puppchen" verwendet hat und das auf der Leinwand die tragischen Folgen der musikalischen Popularität schildert. Der Film zeigt zunächst den armen Musiker, der, von den banalen Nöten des Lebens fast zur Verzweiflung getrieben, von Gläubigern geplagt und von Gerichtsvollziehern verfolgt, von der Muse, der er immer treu geblieben, mit einem Liede beschenkt wird, das bestimmt ist, das Lied aller Lieder zu werden. Es ist natürlich das „unsterbliche" Duett aus „Puppchen", das seinen Schöpfer weit berühmt und — sterbensunglücklich macht. Denn wohin er sich auch wenden möge, überall tönt ihm das „Puppchen"-Lied entgegen. Zum Schluß wird er natürlich verrückt ... nachdem das Publikum es längst geworden ist.

---














# Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 21. August.)

**W. G. Sch. in N.** Die harmonische Einförmigkeit und der dilettantische Orchestersatz Ihrer Ballettmusik erwecken keinen besonders günstigen Eindruck.

**Organist.** Ihre Gesänge sind meist schwungvoll. Die Begleitsätze bereiten keine Schwierigkeiten; die Melodien fallen angenehm ins Ohr. Künstlerischer Feinsinn wird sich mitunter verletzt fühlen, da es nicht an verbrauchten Wendungen mit einem Stich ins Triviale fehlt. Bei Auslese für den Konzertgebrauch muß Ihrem guten Geschmack vertraut werden.

**H. P. in W.** Trotz der lapidaren Knappheit der Begleitsätze kommt das charakterisierende Moment darin noch zu seinem Recht. Die hübschen Texte sind gut deklamiert, die Melodien anspruchslos.

**O. Fr., Sem., Rudolst.** Ein gemütvolles Stück. Da das Trio zweiteilig ist, sollte der Hauptsatz entsprechend gebaut sein.

**Autodidakt, Bf.** Ihr Können imponiert. Die reiche Gestaltung der fließenden Begleitsätze entschädigt einigermaßen für den Rest künstlerischer Reife, der sich in der melodischen Bildung beobachten läßt. Einer Herstellung im Druck möchten wir nicht gerade das Wort reden.

**O. W—lf, Fr.** Ihre mit viel Sachkenntnis geschriebenen Klavierpräludien sind lobenswerte Arbeiten. Die Phantasie wollte nicht immer mittun. Bei allmählicher Beherrschung dieser Formen wird auch die Originalität der Gedanken zunehmen. — Für „Puppchen" besten Dank.

**O. K., Gblz.**
„Ich saß am Schreibtisch bleich und krumm,
es war mir in meinem Kopfe ganz dumm
vor Dichten, wie ich alle die Sachen
aufs allerbeste sollte machen."

Leider vermögen wir nicht: „Frisch auf!" zu sagen. Das krause Tongemengsel, das Sie zu den Versen von Eichendorff und Lenau geschrieben haben, lehnt jeder Musikverständige ab.

**E. Gr—el, Hbrg.** Ihr Fleiß verdient lobende Erwähnung. Sie wagten sich sogar an eine Fuge. Auch die Menuette bezeugen Ihre Strebsamkeit. Die Walzer klingen an gute Bekannte an. Ihre Erfindungsgabe braucht dauernde Anregung, dann wird Ihnen bei zunehmendem satztechnischen Geschick noch ganz Erfreuliches gelingen.

**O. H—stein, Dr.** Die üppig quellenden Begleitsätze Ihrer Lieder weisen auf ein kräftiges Empfinden hin. Weniger befreit gibt sich manchmal der melodische Habitus, wie z. B. in „Rosenzeit", zu erkennen. Die durch reichliche Dissonanzen verliehene Würze wirkt durch ihre Schärfe, die oft zu absichtlich ist, nicht immer zusagend. Bei späterer Durchsicht müßten Sie das selbst auch einsehen. Einen besonderen Gefallen scheinen Sie an orgelpunktartiger Behandlung zu haben. Die dadurch erzielten Wirkungen sind nicht übel. Noch länger zuwarten und wiederholt prüfen, bevor Sie das Neue in Druck geben.



# Kunst und Unterricht



Adressentafel für Künstler, Künstlerinnen, Musiklehrer und -lehrerinnen, Musikinstitute usw. Wegen der Aufnahme wende man sich an unsere Anzeigen-Abteilung, Stuttgart, Königstr. 31 B.




Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXIV. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1912 bis September 1913) 8 Mark.

1913 Heft 24

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, illustrierte Geschichte der Musik"). Abonnementpreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im übrigen Weltpostverein M. 12.— jährlich.


**Inhalt:** 

# Albert Greiner.

## (Augsburg und Hellerau.)

Herzensbedürfnis ist es mir, Zeugnis abzulegen für das künstlerische und erzieherische Vermögen eines Mannes, den ich unbedenklich den besten, vornehmsten, schaffenskräftigsten unter den lebenden Musikern zurechne. Er heißt Albert Greiner, hat seine Laufbahn als Volksschullehrer begonnen und leitet seit einigen Jahren die städtische Singschule zu Augsburg. Noch ist sein Ruf über seinen engeren Tätigkeitsbereich kaum recht hinausgedrungen. Doch wäre es jetzt sehr an der Zeit, daß sein Name einer weiteren Oeffentlichkeit geläufig würde. Denn Greiner strebt den Jahren zu, in denen ein Hochbegabter aus der Fülle der Erkenntnisreife schöpft, und er hat soviel zu geben, daß er als führender Pädagoge im gesamten deutschen Musikwesen eine autoritative Stellung einnehmen müßte. Ich sage: müßte. Wie das bei dem Hochsinn unserer neidfreien deutschen Tonkünstler mit Sicherheit anzunehmen ist: man dürfte sich in den großen Musikhauptstädten gerade deshalb vor Greiner fürchten, weil er so ausbündig viel kann. Und so werden am Ende die Augsburger das Glück und die Freude haben, ihn sich zu sichern. Sofern sie es nämlich richtig anfangen. —

* * *

Zum zweiten Male hatte ich, lernend und anteilnehmend, in Hellerau geweilt, in der Sphäre der Bildungsanstalt, wo der geistvolle, von liebenswürdigen und witzigen Einfällen übersprudelnde Jaques-Dalcroze aus der Freiheit und Sicherheit zweckmäßig angeordneter körperlicher Bewegungen rhythmische Energie und Elastizität zu entwickeln sucht. Meine Fantasie war lebhaft angeregt, meinem Schönheitsdurst schier Genüge getan. Nicht Weniges, das sich dem Auge, dem Ohr eingeschmeichelt hatte, behielt auch dem bedächtig nachprüfenden Verstande gegenüber Geltung. Und dennoch: ein Wesentliches war mir abgegangen. Als ich überlegte, ob sich die „Methode" des mit allem Recht berühmten Genfer Pädagogen so, wie sie sich heute darstellt, füglich als bedeutsames Unterrichtsmittel in den Lehrplan unserer Schulen aufnehmen ließe, trat mir die schicksalsbange, so oft von Richard Wagner aufgeworfene Frage: „Was ist deutsch?" mahnend in den Weg. Diese unerbittlich ernste, strenge Frage duldet kein Ausweichen, keine Halbheit, kein Forthumpeln zwischen Zugeständnissen. Im vorliegenden Falle zwang sie mir die Antwort auf die Zunge: so lange es noch nicht gelungen ist, für das Ganz- und Halbromanische in der Lehre, in der Phrasierung und Akzentuierung, im Gesamtcharakter der Uebungsstücke von Jaques-Dalcroze etwas einzusetzen, das durchweg aus deutschem Empfinden geboren ist, so lange sind zwischen Hellerau und der deutschen Schule tragfähige Brücken noch nicht zu schlagen. Eine internationale Erziehung nenn' ich ebensolch ein Unding wie eine internationale Kunst. Auch die Erziehung, wie sie sein soll, hat vom Fühlen, vom Herzen auszugehen — und das Herz des deutschen Kindes schlägt nun einmal in anderem Takt und Zeitmaß als das des wälschen oder des slavischen. Wir haben ohnedies übergenug der durch Jahrhunderte in Leben und Kunst eingegifteten Französelei auszuätzen, als daß wir nicht verpflichtet wären, alles, was über die West- und Südgrenzen des Reiches zu uns gelangt und bei der heranwachsenden Generation Einlaß heischt, vor seiner Einbürgerung und Verwendung mit aller erdenklichen Sorgfalt durchzusieben.

Kein Zweifel: der rührig-bewegliche, ideenreiche französische Schweizer muß nachgerade aus seiner Uebersiedlung nach Deutschland, die ja durchaus sein eigener, freier Entschluß war, die unabweisbaren Konsequenzen ziehen! Als ich nun so sann, wie die annoch klaffenden Lücken im pädagogischen Werk von Hellerau zweckmäßig auszufüllen wären, da führte mich ein freundliches Gestirn in den altverräucherten Augsburger Schießgrabensaal, zum jährlichen Schlußkonzert der von den städtischen Behörden der Lechstadt in allen Treuen gehegten und gepflegten Singschule. Unten im Zuhörerraum: Gesangskundige und Praezeptoren mit erwartungsfrohen Mienen. Oben auf dem Podium: nach Klassen geordnete, wechselweise auftretende Schaaren von rotwangigen, lebfrischen Buben und Mädeln, mit militärisch sicherer Strammheit und doch in frei elastischem Ausschwingen der Gliedmaßen auf- und abziehend. Kernfeste deutsche Jugend. Allen blitzen Frohsinn und ein schon mit Selbstbeherrschung gemeistertes Kraftgefühl aus den Augen. Vor ihnen ein sehniger, mittelgroßer, blonder Mann. Er reckt und strafft sich. Alsbald gibt sich eine ganz außerordentliche Direktionstechnik zu erkennen. Die Schüler hängen an seinem Blick, an seinen knapp, doch mit sprechender Bestimmtheit gegebenen Stabzeichen und Handwinken. Jetzt aber ein wahres Wunder: bei schärfster Praezision klingt jeder Takt köstlich beseelt. Man hat die Vollempfindung, daß der kleinste Knirps nicht etwa deshalb in allen Einzelheiten mitgeht, weil es ihm ein hundertfach stärkerer Wille suggeriert, sondern weil

er mit gewecktem Eigenverständnis jedes Schwellen und Sinken des melodischen Zuges, jede leise Beugung des vertonten Verses miterlebt. Nur Volkslieder und schlichte, von zeitgenössischen Komponisten gut volksmäßig gezeichnete und gefärbte Gesänge, einstimmig oder in durchsichtigem, aber fülligem zwei- und dreistimmigem Satz werden vorgetragen. So vorgetragen, mit soviel Frische und Reinheit ursprünglicher Empfindung, daß es einem zu Mute ist, als ob alles Liebe, Traute, Herzliche in der deutschen Landschaft Sprache gewonnen hätte!

Reden Wald, Berg und See zu Euch nicht in heimeliger deutscher Muttersprache, so werdet Ihr es auch nicht verstehen, das Beste, das im deutschen Kinde lebt, zur Entfaltung zu bringen!

In jenen beglückenden Augsburger Stunden ging mir das Herz auf. Es wurde mir eine Antwort auf die Frage: „Was ist deutsch?", wie sie der Meister der „Meistersinger" selbst nicht herrlicher zu geben vermag.

Zugleich erfuhr ich wieder einmal, was der rechte Rhythmus und seine Macht sei. Eine Architektur, in schlanken, stolzen Linien sich aufrichtend. Unerschütterlich festgefügt, und doch, im Dienste wahrer Ausdruckskunst, des zartesten Nachgebens fähig. Das in unendlichem Fleiß, in unerschöpflicher Hingebung sich vervielfältigende, nicht selten das Geniale streifende Talent Greiners hatte diese Erziehung zum sich aussingenden, malend abtönenden, plastisch formenden Rhythmus angebahnt und vollendet. Ganz ohne Vorarbeit und Beihilfe etwelcher „Gymnastik". Dazu erwies das Ergebnis für das Ohr des Praktikers untrüglich, daß nichts auf das gute Glück einer mehr oder weniger glänzenden improvisatorischen Fähigkeit gestellt, sondern alles, unbeschadet der jeden Augenblick hervorbrechenden impulsiven Naturkraft des Vortrages, in sorgsamster systematischer Vorbereitung festgegründet und gegen hundert Zufälle geschirmt war. Auch das dünkt mich gute deutsche Art . . .

Als ich Augsburg verließ, wußte ich, daß die gütigen Götter uns Jemanden gesendet hatten, der im Stande wäre, den deutschen Schulgesang zu reformieren. Freilich nicht mittels einer Paragraphenbibel, sondern durch das lebendige, einzig fruchtbare Beispiel. Des Ferneren ist Greiner natürlich nicht der Mann, der sich in das Schraubgestühl eines wohlassortierten Konservatoriums oder etwelcher Hochschule für Musik einzwiebeln ließe — auch nicht, wenn man ihm goldene Berge ums Katheder häufte. Man müßte ihn so unabhängig stellen, daß er eine Freihochschule für Gesangunterricht ganz aus seiner Eigennatur heraus zu schaffen im Stande wäre.

Liebes Deutschland: Du hast es wieder einmal in der Hand, eine schöne Gelegenheit zu verpassen! Du wirst das fraglos tun. Man bedenke auch: wie viele Philister müßten von nahrungschweren Obstbäumen herunterpurzeln, wenn ein Albert Greiner ganz obenauf käme! Wetten wir, daß er in Augsburg bleibt?

* * *

Wofern es Einen verdrießen sollte, daß in Obigem das Wort „Deutsch" wiederholt angewendet und gelegentlich sogar unterstrichen ist, so rate ich ihm mit aller Freundlichkeit, Goethes Gedichte und „Des Knaben Wunderhorn" in die entlegeneren Regale seiner Bücherei zu verweisen und dafür der „France lyrique" die Ehrenfächer einzuräumen. Das Frankreich der Kunst hat auch Rhythmus, und gewiß keinen üblen. Vielleicht ist's erlaubt — ich darf hier wohl ein paar Fremdwörter gebrauchen — ihn als elegant, scharmant, pikant, grazil zu charakterisieren. Nur daß das Pikante darin, für unser deutsches Gefühl, auch im Besten, was gallische Art hervorbringt, eine leise, sagen wir unbewußte Neigung zum Operettenschwung verrät. Und so fürcht' ich, daß wir uns mit denen, die sich der französischen Sprache als des ihnen von der Wiege an zugedachten Ausdrucksmittels bedienen, über den Rhythmus nur in bedingtem Grade verstehen werden. — **Paul Marsop.**

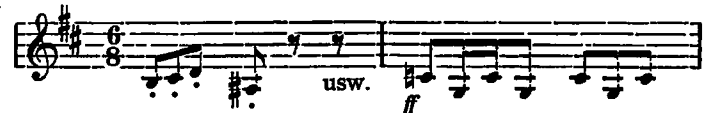
# Die Klaviersonaten von Joh. Brahms.

**Technisch-ästhetische Analysen.**

**Von Professor Dr. WILIBALD NAGEL.**

Sonate in fis moll, Op. II. (Schluß.)

3. Satz. *Scherzo. Allegro.* — Der überaus einfache Bau des Stückes gliedert sich so, daß aus den beiden dynamisch und rhythmisch aufs schärfste kontrastierenden Gedanken, deren erster aus dem Andante-Thema entnommen wurde:




eine regelmäßige achttaktige Periode mit Ganzschluß wird. Im zweiten Teile schließt sich die parallele Versetzung beider Gedanken um je einen Halbton nach der Höhe an, ein zweimaliger Trugschluß erfolgt, der Satzteil kommt in 13 Takten zur Ruhe. Die Gegensätze des Ausdrucks, das Wesen des Humors, der das ganze Werk durchzieht, bezeichnend, treten also hier in die engste Nachbarschaft. Die Motive sind überaus gut erfunden, das erste geheimnisvoll huschend, das zweite dröhnend, derb, rasselnd. Man möchte an Elfentritt und Rüpelgepolter denken, wie bei dem Trio an einen frohbeschwingten Tanz auf blumiger Waldwiese. Möglich, daß Brahms, der damals schon eifrig lesende, auf *Shakespeare* gestoßen war.

Auch das Trio:




zeigt keinerlei formale Schwierigkeit des Baues. Rechnet man den Auftakt ab, so teilt sich der erste Halbsatz in Abschnitte zu 3 Takten, deren letzter in einen Anhang ausmündet. Satztechnische Kunst steckt in dem Gebilde nicht, es handelt sich im wesentlichen um jedesmalige Transposition des Schumannisch-volkstümlich erscheinenden Gedankens. Aber die frische Melodie (das Ganze hat man sich als Bläsermusik zu denken) die rufenden Lockungen der rhythmisch selbständigen Unterstimme, der Reiz des vielfach harmonischen Farbenwechsels — all das wirkt ungemein erfrischend und erweckt Bilder froher Laune und rührigen Treibens.

Der zweite Teil, wie der erste in die Dominante ausmündend, setzt das Spiel, in plötzlicher Ausweichung nach H dur gehend, über Cis dur fort, die Anhangstakte rufen wieder den Gegensatz der Stimmung ins Bewußtsein. Dann beginnt der Hauptsatz in D dur abermals, diesmal *fortissimo*. Von thematischer Entwickelung ist also nicht die Rede. Jetzt bilden sich Ueberleitungstakte zum Anfange: Zum Beginne des Trio-Themas:



tritt das Rüpelmotiv in dieser Form:



ihm gesellt sich der erweiterte Skalengang aus Takt 7/8, der mächtig anwächst und zur Tiefe steigt: in plötzlichem *pp* kehrt der Eingang zurück.

Wie sich der Satz nun weiter bildet, ist sehr bezeichnend. Die schwebende zarte Stimmung des Anfanges war mehr

und mehr zurückgetreten: alles atmete zuletzt Frohsinn und Munterkeit. Wie könnte da das zarte Elfenmotiv als psychologisches Moment eine tiefe Berücksichtigung finden? Würde es in seiner ersten Fassung den Satzfortgang beherrschen, so wäre das nur formal zu rechtfertigen. Brahms kehrt deshalb, den Hauptsatz bis zu Takt 8 zur Rückleitung benutzend, in den h moll-Anfang, der nun *ff* erfolgt, zurück: oben rollt ein lustiger Triller, unten klingt's, als ob die Rüpel mit dem Elfenthema Schabernack über Schabernack trieben:




Das endet in übermütigen auf und ab ziehenden Gängen, setzt sich in einen beschleunigten Triller um, das Trio wird andeutend in H dur gestreift, wie ein getrübter Widerhall klingt der Nachtakt in h moll oder wie ein Lauschen auf etwas, das vergangen. Aber die Rüpel behaupten das Feld: mit dem Beginne des derb aufgegriffenen Elfenmotives geht der Satz zu Ende.

Keinerlei thematisches Bilden bestimmt seinen Ausdruck. Aber er ist ein jugendlich frischer Niederschlag lebendig geschauter Bilder und frohen Empfindens, mit dem sich hier und da ein Moment ernsten Sinnens zusammenfindet, kurze Wolkenschatten, die über eine freundliche Waldlandschaft hinwegziehen.

Finale. *Introduzione Sostenuto. Allegro non troppo e rubato.* — Wer das Werk in seinen ersten Sätzen innerlich aufgenommen hat, dem muß es als etwas ganz Selbstverständliches erscheinen, daß Brahms kein in wilder Jugendkraft überschäumendes Finale zu ihm geschrieben hat. Gewiß finden sich in den drei ersten Sätzen allerlei Züge froher Lebensbejahung, mächtigen Aufschwunges der Seele. Aber wie im ersten Satze vielfach fantastisches Schweifen der Gedanken zu bemerken war, wie im zweiten der Ausbruch jauchzender Kraftfülle, wie im dritten Satze manche derbe Ausgelassenheit ihr Wesen trieb, ohne ganz vom Gegenpole der Erscheinungen oder des Empfindens loszukommen, so mußte, eben weil die Kontinuität in der Entwicklung einer Empfindungsreihe aus einer andern fehlte, dem abschließenden Satze die im Grunde gleiche Stimmungsmannigfaltigkeit aufgeprägt werden, sollte die Einheit des Werkes nicht Schaden leiden. Brahms, der junge, war noch kein Beethoven, daß er hier in überzeugender Dialektik einem führenden Gedanken gegen andere, widerstrebende, hätte zum Siege verhelfen können. Ganz besonders in diesem Werke nicht, das unter dem Sterne jugendlicher, romantisch überschwänglicher Stimmungen geboren wurde. Nun faßt er im Schlußsatze alle einzelnen Empfindungsmomente, die ihn die voraufgegangenen Sätze haben bilden lassen, in neuer Fassung zusammen und singt ein herrliches Lied auf die guten und reinen Kräfte, die er in seiner Brust sich regen fühlt, den Willen zur Tat, die Schönheit, die ihm in leuchtender Reinheit entgegenstrahlt, die Sehnsucht nach dem Unbekannten, Großen und Edlen, die geheimnisvollen Mächte, unter denen der Menschen Schicksal steht, die Stärke, die den spröden Stoff nach weisen Gesetzen und künstlerischem Maße ordnet, die Phantasie, die den Menschen über die Erde hinweghebt. Aber wohin ihn auch der Flug seines Genius entführt, Brahms bleibt, das kündet der humorvolle Abschluß des Werkes, wenn auch wohl nicht ganz überzeugend, mit beiden Füßen auf dem Boden dieser Erde stehen. Wie seiner Musik jeglicher rein sinnliche Reiz abgeht, so verliert sie sich auch nicht in fantastischen Absonderlichkeiten. Gleichwohl bietet dieses Finale mehr reines Ornament als ein anderes Klavierwerk des Meisters. Aber fasse man die freien Gänge, die an seinem Anfange und Schlusse stehen, ja nicht als „Kadenzen" auf: sie haben n i c h t d a s g e r i n g s t e mit Bravourpassagen zu tun, sind S t i m m u n g s m o m e n t e wie alles andere, sie sind Ausdruck eines Sinnens, das, Raum und Zeit vergessend, sich in seligen Fernen verliert, in Regionen, aus denen der Geist sich nicht ohne Gewalt zur Wirklichkeit zurückrufen kann. So erscheinen sie, wie wir sehen werden, in überaus bezeichnender Stellung innerhalb des Satzes, dem man im übrigen den Charakter einer Improvisation beizulegen geneigt sein möchte.

Die das Finale eröffnende Einführung bringt *mf* das führende Motiv:



das sich sogleich in tiefer Lage wiederholt, ein geheimnisvoller Reflex, der mit den abwärts führenden Schritten andeutet, daß der künstlerischen Absicht des Satzes als solchem die aktive Tendenz fehlen wird. Ein Nebenmotiv schließt sich an:



leise anwachsend und aufwärts führend. Auf der Höhe schließt sich ihm ornamentales Gerank an, das sich in freiem Strome zur Tiefe zieht. Man sieht: hier stehen wieder die verschiedensten Stimmungskonzentrationen nebeneinander, noch keinerlei abgeschlossene Sätze mit entwickelter Bedeutung. Das setzt sich sodann weiter fort. Im „*espressivo*" verdichtet sich das lyrisch-weiche, elegische Fühlen zu zwei kurzen Parallelabschnitten:




abermals rankt sich ornamentales Gewinde auf, aber dann — es ist genug des tändelnden Spieles — rafft sich in energischem Aufbäumen der Geist des Träumenden zusammen:




Man beachte den eines gewissen Humores nicht entbehrenden „Seufzer" des abschließenden Taktes.

Der führende Gedanke des Satzes setzt nun im *Allegro non troppo e rubato* in dieser Form ein:

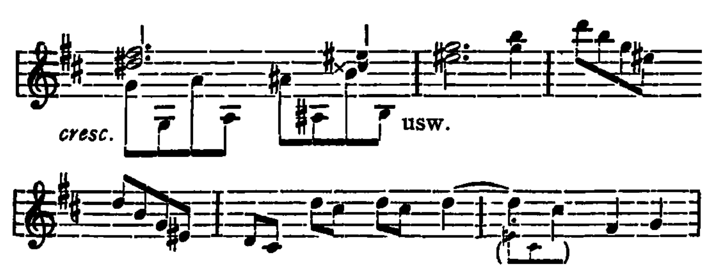



Wir bemerken zunächst den beibehaltenen tiefsten Baßton *cis* und weiter den geringen Umfang der Linie der untersten Töne, sodann aber die Harmonik, die von der Dominante ausgeht, um erst im 8. Takte die tonal abschließende Tonika zu erreichen. Das ist an sich wie ein Schreiten

aus der Weite der Unbestimmtheit in die Klarheit. Durch die Führung der Melodie in die Oberquinte aber:



wird dieser Eindruck völlig aufgehoben: der schwebende, sanft schwelgende Ausdruck bleibt erhalten. Die Unterstimme ist nur an einzelnen Teilpunkten der Melodie als ein zweistimmiges Gebilde aufgeschrieben worden. Die formale Gestaltung des Abschnittes vollzieht sich so, daß der achttaktigen Periode die ungefähre Transposition der ersten Hälfte auf die Dominantharmonie *fis-ais-cis* als Ausgangspunkt folgt, der sich (der Halbschluß bringt die Ausweichung) eine abermalige, über *gis* ruhende Versetzung anschließt, deren Ausgang zu einer Erweiterung führt:




die mittels der Nonenharmonie auf *cis* als der Dominante der Tonart zur Wiederholung des Hauptsatzes leitet. Diese erfolgt nunmehr so, daß mit den Takten 1—4 der Satz in kräftigem Gange aufwärts strebt:




worauf es zu abschließenden Kadenzierungen kommt. Nichts von Sturm und Drang herrscht in all diesen Bildungen; der ruhige Gang der Rhythmen wird kaum durch lebhaftere Bildungen unterbrochen. Und doch ist es ein ununterbrochenes Fluten tiefsten Empfindens, ist alles voll Leben und reichem Sich-Regen, das sich gegen den Schluß des Absatzes hin, da wo die aufwärts gehenden Töne des Hauptgedankens sich mehrmals folgen, immer mehr verdichtet. So wird der nachfolgende Verbindungssatz vorbereitet:




der in auffälliger tonaler Trübung durch das *g* seines zweiten Taktes in abwärts geführtem Gange zur Tonika strebt.

Aus dem Hauptmotive gewinnt Brahms nun ein neues Motiv für den anschließenden Z w i s c h e n s a t z (Seite 19 vorletzter Takt):

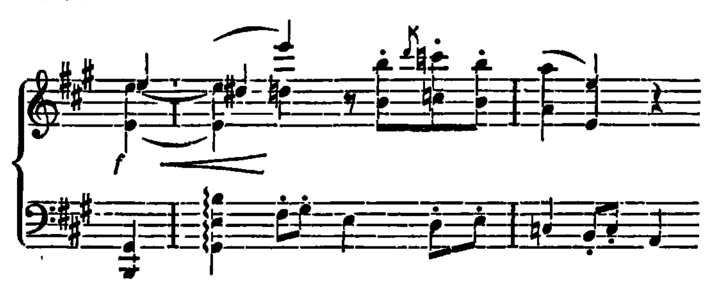



der sich in kräftigen rhythmischen Schlägen frei imitierend bewegt. Sein Ausdruck ist energisch und bestimmt, ohne besondere individuelle Züge zu tragen, wenn man nicht die markigen Oktavsprünge als solche gelten lassen will. Aus ihnen erwächst ein neues Motiv:




das ein neuntaktiges Satzgefüge einleitet, dessen Tonika (a moll) an seinem Abschlusse berührt wird.

Aus diesen beiden inhaltlich kontrastierenden Bildungen, deren Richtung jedoch die gleiche, abwärtsgehaltene ist, setzt sich nun zunächst der Satz fort, so daß Motiv 2 die Ober-, Motiv 1 die Unterstimme erhält, freilich nicht, ohne daß jenem ein neuer harmonischer Reiz durch eine eingeschobene Durchgangsnote (*dis* später *e*) zugefügt würde:




Brahms teilt dann beide Motive und arbeitet den Satzteil mit den Motivhälften weiter, bis dieser in freie akkordische Geschiebe übergeht, die zu einem kadenzierenden Abschlusse in A dur führen.

Hier beginnt nun abermals das H a u p t m o t i v. Es erscheint durch die hallenden Oktavklänge und die rhythmische Umänderung der Baßlinie verdeckt:




Man wird eine gewisse Aehnlichkeit an das Hauptmotiv der Fünften Symphonie Beethovens nicht von der Hand weisen können. Breite *ff*-Akkorde erklingen zu kurzen, chromatischen, abwärtsführenden Gängen, die sich weiterhin, wenn die Klangstärke allmählich abnimmt, in die Unterstimme *a-g-fis* in ganze Notenwerte umwandeln. Die Harmonie wechselt aus A dur in eine Dominantharmonie *fis-ais-cis-e* und der Hauptsatz beginnt mit Umbiegung seines ersten Beginnes in *h* moll:




Man wird vielleicht hier ein gewisses Verlegenheitsmanöver erkennen wollen. In der Tat ändert sich ja mit dem ersten Schritte der Charakter des führenden Motives. Was Brahms dazu bestimmte, wer will das sagen? Soll, worauf das „*poco riten.*" hinzudeuten scheint, der psychische Zustand eines gewissen Schwankens oder Zauderns, der durch die breiten Akkorde vorbereitet wurde, verstärkt werden? Das ist wahrscheinlich genug, denn es läge hierin ja gegenüber dem zweiten Teile des Gedankens, den aufwärtssteigenden Vierteltönen, eine Verstärkung des humoristischen Gegensatzes, wie er, ohne freilich die äußersten Gegenpole des Empfindens zu berühren, das ganze Werk durchströmt. Nach der Wiederholung wendet sich der Satz mit dem Hauptmotive in plötzlichem dynamischem Wechsel nach H dur:




freilich nur um diese Tonart sofort wieder vorübergehend zu verlassen. Die r i t a r d i e r e n d e n  M o m e n t e nehmen jetzt einen immer größeren Raum ein, ein wundervoller Uebergang durch langhallende Akkorde bildet sich:

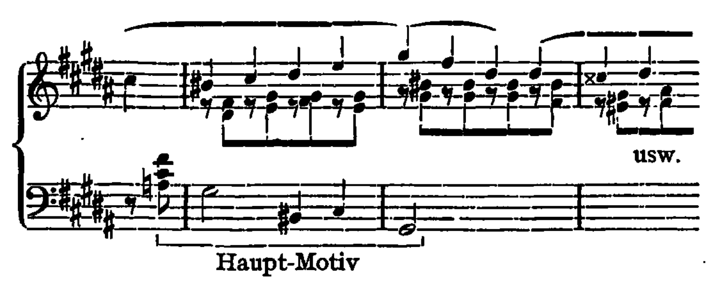



(man denkt an entsprechende Züge in Schumanns „Humoreske", das Scherzo im „Faschingsschwank"), der Satz scheint leise verklingen zu wollen, aber mächtiger und mächtiger schwillt er jetzt an, die Spitzen der Akkorde streben zur Höhe, während in der Tiefe das vergrößerte chromatische Motiv die Harmonie bestimmt — eine klangliche Prachtfülle, die ihresgleichen sucht. Daß die Bedeutung der untersten Baßlinie eine wechselvolle ist, erkennt man leicht, denn die Töne sind als akkordische Bestandteile, als Durchgangstöne oder antizipierte Klangteile von nachfolgenden Harmonien aufzufassen.

Ein überleitendes „Animato":



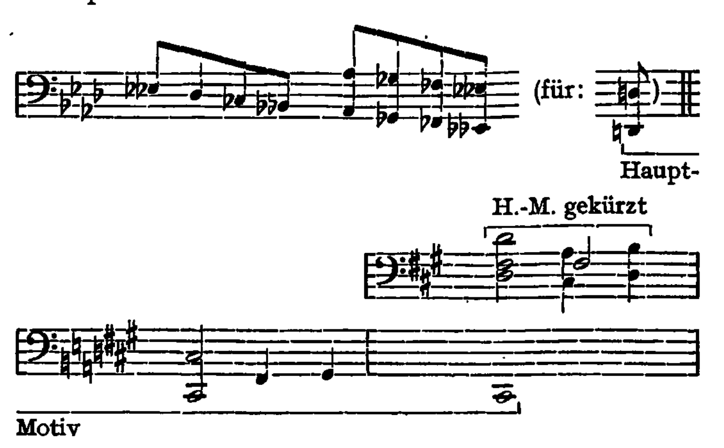

schließt sich an, im *ff* erscheinende Akkordgruppen, die sich in schärfsten Gegensatz zu dem Voraufgegangenen stellen. Aber sie bedeuten durch ihre straffe rhythmische Führung mehr das Ausdrucksmoment des sich aus der Sphäre des phantastischen Losreißens als motivisch. So spielen sie für die Psychologie des Satzes dieselbe Rolle, wie Takt 2 vor dem ersten Einsatze des „*Allegro non troppo*" am Schlusse des „*Sostenuto*" der Einleitung: sind die langgestreckten Akkorde (Seite 21) im wesentlichen als phantastisches Spiel, gewissermaßen als Ausdruck willenlosen Treibenlassens des Gefühles aufzufassen, so die rhythmischen Schläge mit der scharfen Prägung: ♩ 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩ | usw. und den energischen Oktavsprüngen Ausdruck des Sichaufsichselbstbesinnens: der Zwang des Rhythmus löst den Geist aus der Traumwelt los. Man wird auch da wieder unwillkürlich an Beethovens Rhythmik, die oft die gleiche Aufgabe zu erfüllen hat, erinnert. So schließt sich folgerichtig der Hauptgedanke „*molto agitato*" an; folgerichtig, denn das psychische Gleichgewicht ist ja hier gestört, das die Anfangsfassung des Satzes gebar. Auch dieser Satzabschnitt trägt wiederum einen gewissen Mendelssohnschen Zuschnitt:




Formal ist die Gliederung klar; man erkennt die Motivteilung ohne jede Mühe. Vier Takte vor dem Doppelstriche (Seite 22, Vorzeichenänderung), wo das Hauptmotiv im Basse erscheint, kontrapunktiert die zweite Themahälfte gegen die erste zwei Takte lang, dann setzt der oben bemerkte Rhythmus: ♩ 𝅗𝅥 ♩ im Basse ein, es bildet sich ein scheinbar modulatorischer Uebergang nach As dur, der Satz kommt aber nach 4 Takten, in denen der dröhnende Rhythmus im Basse beibehalten wird, auf *Es* zu kurzem Halte. Das alles ist, so wirkungsvoll es sich gibt, doch kaum von besonderem Werte, ist mehr Spiel als tiefer Gehalt. Und diese Ausdruckssphäre behält das Finale zunächst bei. Gegen das schon früher verwendete Motiv (Seite 22), das beim ersten Auftreten hier eine kleine Abänderung durch die fehlende Bindung des Auftaktes erhält:




kontrapunktiert ein aus der Skala geschöpfter Gang, der sich weiterhin in ein Arabeskenwerk auflöst; es erhält durch die reichliche Verwendung von Wechseltönen einen etwas Weberschen und fast tändelnden Charakter. Gleich danach kehrt sich das Stimmverhältnis für einige Takte um, ein Unisongang bringt bei seinem Abschlusse das H a u p t m o t i v zurück:




das in freier Gestaltung die nächsten Takte beherrscht, worauf abwärtssteigende Triolengänge nach *cis* und einem Orgelpunkte *(Poco sostenuto)* leiten:



Für die durch Vorhalte in schöne Verbindung gebrachte Reihe mag das Nebenmotiv Takt 4 ff. (und die entsprechenden Takte der *Introduzione*):




vorbildlich gewesen sein. Der Orgelpunkt endet (hier wie anderswo bemerke man wieder die weiten Lagen der Akkorde) auf der Nonenharmonie, wobei die None *d* zum Grundtone selbst den Beginn des Hauptsatzes bedeutet, der nunmehr, zu Beginne rhythmisch leicht geändert, in der ersten Fassung wiederkehrt. Der durch Schleifer eingeleitete Verbindungsgang des ersten Teiles fällt wie die in freier Polyphonie gestaltete Stelle aus. Die daran anschließenden *sostenuto*-Takte erfahren eine grundsätzlich andere Bedeutung: die Linienführung des Motives:




wird zu:

und entsprechend steht als Vortragsbezeichnung „bewegt" angegeben. Man erwartet eine Ausbuchtung und Erweiterung des Gedankens, die denn auch in dem jäh eintretenden *ff* erscheint — aber all das ist nur eine flüchtige Erscheinung: die kontemplative Stimmung überwiegt auch hier wieder, der Satz sinkt zur Tiefe auf *cis*, der Dominante der führenden Tonart.

Weiterhin verwendet Brahms zunächst nur uns schon bekanntes Material. Bei dem *ff*-Einsatze des Hauptmotives auf der Dominantharmonie über *fis* (Seite 26) kommt es zu nachahmenden Oktavgängen, die aus dem Motive selbst erwachsen. Man bemerke dessen rhythmische Umgestaltung:




auch später in der Baßlinie unterhalb der aus dem Motive gleichfalls gewordenen chromatisch abwärts geführten Triolen:



In immer tiefere Regionen steigt der Satz nieder, bis jede motivische Beziehung in den ruhig strömenden Tonwellen des Durklanges *h-d-g* geschwunden, und damit der Boden für den phantastischen Abschluß des Ganzen wieder gewonnen ist. Zunächst erklingt nach dem geheimnisvollen Baßgange die Transposition der Takte 4 ff.:




die Intensität ihres Ausdruckes ist selbstredend gesteigert (der psychische Reflex der Flucht der verschiedenartigen Erscheinungen des Satzes!) durch die jedesmaligen Nachahmungen der Ober- durch die Mittelstimme; dann löst sich aus den Trillerketten, während deren Dauer zunächst das Achtelmotiv aus dem „*con espressione*" überschriebenen Satze noch nachklingt (es wird zur tonalen Verkettung der zugrunde liegenden Akkorde gebraucht) ornamentales Gewinde los, das aus Skalengängen zu einer chromatischen Umkleidung der Septharmonie *eis-gis-h-dis* wird und in die abwärtsgleitende Fis dur-Skala mündet, die in der Tiefe leise verhallt.

Zwei harte Arpeggien-Schläge machen den endlichen Abschluß des Satzes aus. Es wird mancher an ihnen ein gewisses Aergernis nehmen, sie vielleicht als bloß äußerliches Ende deuten. Sind sie das wirklich, sind sie nicht vielmehr wie ein humoristisches Abschütteln der phantastischen Extravaganz der Stimmung, die zuletzt das Finale beherrschte, aufzufassen? Auch wenn man sie so deutet — und das ist ohne Frage die richtige Lösung des uns in ihnen entgegentretenden Rätsels —, die Lösung ist keine ästhetisch ganz befriedigende, da die beiden Schläge höchstens den Willen zur Tat, nicht die Tat selbst künden. Es ist die Andeutung einer Aktivität, an die zu glauben uns der überall in der Sonate zu bemerkende Dualismus der Stimmung schwer macht, ein Dualismus, der eben als solcher die Sonate beherrscht, der sich als bloßes Nebeneinander heterogener Empfindungsgebiete darstellt, Gebiete, die sich nicht bekämpfen, von denen eines das andere sich nicht unterwirft.

Man sieht, das Werk entläßt uns mit einem nicht ganz zu erklärenden problematischen Zuge. Wer aber „verbessern" und die letzten Akkorde beim Vortrage wegstreichen wollte, täte dem Finale und der ganzen Sonate keinen Gefallen. Auch sie ist eben ein Jugendwerk, aber ein solches, das neben allerlei Anfechtbarem eine Fülle kostbarster Musik enthält, in die sich einzuleben freilich keine ganz leichte Aufgabe ist. Die im Eingange aufgeworfene Frage der thematischen Einheit des Werkes beantwortet sich nach unseren Ausführungen von selbst.

---

# Meister der Klaviermusik.

## Halfdan Kjerulf.


### Von Dr. WALTER NIEMANN (Leipzig).


KNAPP fünfzig Jahre währte sein Leben; nichts Bemerkenswertes bot es, fast ganz und gar in Christiania verlaufend. Und doch schenkte es seinem norwegischen Vaterlande den ersten Liederfrühling der Romantik, die schönsten Chöre und die fesselndste Klaviermusik jener Epoche, die an deutschem Geist genährt waren. Mit Kjerulf schließt die mit *Waldemar Thrane* einsetzende Zeit älterer norwegischer Romantik, die über *H. Falbe*, den tüchtigen Pianisten *C. Arnold*, den Lehrer Kjerulfs und Svendsens, und den genial exzentrischen Geigerkönig *Ole Bull*, in dessen Violinkompositionen der Ton norwegischer Fjeld-, Fjord- und Saeter-Romantik zum erstenmal hell durchbricht, zu Kjerulf führt. Bei Ole Bull glauben wir diesen volkstümlichen Eigenton am stärksten zu hören. Die Fjeldmelodie „Saeterjentens Söndag", die Fantasien und Capricen über norwegische Volksthemen, wer empfindet bei ihrem Vortrag nicht erstaunt schon jene Klänge zu seinem Herzen sprechen, auf die er nur und erst bei Grieg zu treffen vermeinte? Jenes Singen und Klingen von der ernsten Großartigkeit, dem blitzenden Schneegeschmeide, den unergründlichen Tiefen des Fjords, dem zufriedenen Lebenslauf eines in seiner gesunden Kraft ungebrochenen kernhaften und treuherzigen Volkes?

Doch in den Adelsstand gehoben, ihnen die Fassung von köstlichen Edelsteinen gegeben und so ganz und gar aus der Volksseele heraus *gesungen*, das hat doch erst Kjerulf getan, der Frühlingssänger norwegischer Romantik.

Seine wie bei unserem Adolf Jensen einer schwächlichen physischen ganz entsprechende zarte psychische Anlage verhinderte nun freilich, daß dies so kräftig, eindeutig und mit lodernder, fortreißender Leidenschaft geschah, wie bei des Nordens größtem Sänger, dem herrlichen Edvard Grieg. Kjerulf war kein Neuerer, keiner, der eine Abkehr vom deutschen Romantizismus, eine bewußte, theoretisch fixierte Einkehr in die Hütten der engeren Heimat gewagt hätte. Sein Wirken geschah still; ohne daß er's in seiner Bescheidenheit, die er mit Grieg gemein hat, wollte, wurde er mit seinen 100 Liedern der Schöpfer der norwegischen Romanze, mit seinen Männerchören der erste nationale Gesangsquartett-Komponist Norwegens vor Grieg.

Ruhig und arm an „Ereignissen" floß sein allzu kurz bemessenes Leben dahin. Der Sproß einer angesehenen Be-

amtenfamilie, wirkte er nach der Umsattlung von der Theologie zur Musik und dem Fachstudium in Leipzig in der bescheidenen Lebensstellung eines Musiklehrers bis zum Tode in seiner Vaterstadt, stets eifrig schaffend und äußerlich endlich durch Verleihung der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft und des St. Olaf-Ordens anerkannt. Seine Bronzebüste (1874) schaut den Besucher eines kleinen Stadtparks in Christiania freundlich an.

Sein Bildnis ist das eines Theologen. Sinnend, sanft leise melancholisch und weltabgewandt, mit goldner Brille verschleiert . . . ein Bildnis seiner Kunst. Seine Natur floh den Streit. Seine Tonsprache ist voll Milde, sanfter sinniger Herzlichkeit, voll gedämpfter Wehmut oder stillzufriedener Heiterkeit des lieblichen Frühlingstages. Sie ähnelt auch darin der unseres Jensen. Sie zeigt aber viel engeren Zusammenhang mit dem eigenen Volkstum, einen einfacheren, zartere Farben liebenden Unterton.

Kjerulf ist ein Meister musikalischer Aquarell- und Pastellkunst des Nordlands. Schlagen wir seine zahllosen Gesänge auf. Hier der tiefresignierte, von naturalistischen Seufzerketten durchzogene Sang Synnöves, des einsam auf dem Fjeld ihrem zertrümmerten Liebesglück nachklagenden Mägdleins, dort Zeugnisse glücklicher Liebesverschlingungen in allen Gestalten, dort Ingrids rührende Gestalt, hier die Prinzessin in der Kemenate, dort Naturromantik in allen Farben und Schattierungen: Zuflucht in die Natur bei Weh und Sehnsucht des Menschenherzens, die Vogelsprache, eine Wanderung über die hohen Fjelde, ein herrlicher Sommertag, all das Märchen- und Sagenvölklein nordischer Gebirgswelt vom Nöcken am Wasserfall bis zu den Trolls und bösen Erdgeistern. All dies und noch anderes hat Kjerulf in Töne gebannt. In Töne einer gern zarten, gedämpften, mehr durch zeichnerische Feinheiten der melodischen oder rhythmischen Linie als durch satte Farbengebung wirkenden musikalischen Aquarellkunst. Welch heimliche Poesie, welche Fülle von sanglicher, natürlich aus dem Herzen quellender Melodie, welcher Adel und Vornehmheit im Empfindungsleben, welche hinreißenden oder lieb und traulich zu Herzen gehenden Lyrismen einer feinen, reinen Künstlerseele! Die Idylle, das ist das Wunderland, in dem er uns die duftigsten und reizendsten Blüten zu brechen weiß, weiße oder blaßrote Rosen, schlanke Lilien, alle aber in diskreten Farben.



HALFDAN KJERULF.
Photogr. Axel Lindahls, Stockholm.

Allein so ganz nordisch oder, im engeren Sinne, norwegisch wie die Kunst Griegs oder Svendsens ist die seine doch noch nicht entfernt. Die deutsche Romantik, voran Mendelssohn und Schumann, haben's ihm ganz angetan. Es geht ein beständiges Schwanken zwischen Deutschtum und Norwegertum durch alle seine Kompositionen.

Schlagen wir eine Auswahl seiner *Klavierkompositionen* daraufhin auf. Alles formvollendete, fein empfundene und ebenso liebevoll ausgeführte Sachen fürs stille Kämmerlein, für die, welche innerliche Bereicherung durch Zwiesprache mit einem edlen Geist wünschen, Stücke, die nicht entfernt in dem Maße, wie sie's verdienten, bei uns Eingang fanden. Griegs „Lyrische Stücke" — ihr Strahlenkrönlein überfunkelte sie in ihrem bescheideneren Kleide, das nicht so ganz gleich dem Griegschen ein heimatliches ist. Von Erzeugnissen deutscher Romantik nicht eben zu scheidende Stücke wie „Salon", „Menuett", das „Impromptu" in F, das feinziselierte, aber unpersönliche „Albumblatt", das im Trio den Manen Schumanns huldigende Scherzino oder die „Skizzen" in G und Es, die ebenfalls ganz Schumanns Bahnen folgen, wie das in hellen, duftigen Farben prangende „Frühlingslied" in F sind keine ausgesprochen nordische Beiträge. Auf dieses sinnige Pendant zum Mendelssohnschen aber einmal die daraufolgende d moll-Idylle gespielt mit ihren realistischen Bauernfiedelklängen, ihren Naturlauten aus Bergesfernen und holden Echos, ihrem derben Stampfen benagelter Bauernschuhe, welch ein erstaunlicher Gegensatz! Oder Kjerulfs Humor. Da spukt's gleich überall von nordischen Berg- und Wassergeistern. Sie kichern, lachen und poltern. Die g moll-„Humoreske" mit ihrem vertrakten rhythmischen Feuergeist und scherzendem Husch, husch im Trio, die Einsamkeit des Fjeld in der „Elegie", die schäumende, bäurisch derb geäußerte Lebenslust in der D dur-„Caprice", die beiden Wiegenlieder in Fis und Des von unvergleichlicher Lieblichkeit und Zartheit der Empfindung, zwei Stückchen wie aus silbernen Fäden gewebt, des Baches eiliges Murmeln, ein Springtanz, einige ganz nordisch gestimmte „Skizzen" und jenes höchst originelle d moll - Scherzo, voll bald heimlicher, bald drohend hervorbrechender Berges- und Volksromantik: all dieses aber rein norwegischen Geistes. Das sind lyrische Kostbarkeiten in altnorwegischem Filigran, die da direkt auf Grieg weisen, seine „Lyrischen Stücke" vorbereiten. — Diese Geistesverwandtschaft hat Skandinaviens größter Meister wohl gefühlt und seinem in sehr vielem freilich so ganz anders gearteten Vorgänger in Gestalt einer ausführlichen Kritik der Gesamtausgabe seiner Lieder bei Abr. Hirsch in Stockholm ein schönes literarisches Denkmal gesetzt[1].

Kjerulfs Musik ist wie die Hellers, Kirchners und Jensens recht eigentlich Hausmusik. Sie besitzt Poesie, feine Stimmung, Adel des Empfindens, Liebe zu heimischem Volkstum und Natur, Formbegabung ersten Ranges, aber . . . wenig Farbe. Das ist ein Mangel seiner Kunst und er ist's, der sie heute vor Grieg zurückgedrängt hat. Wir schwelgen heute bei Strauß und Mahler in Farben Böcklinscher Leuchtkraft, in leidenschaftlicher Ekstase, großen Gefühlen und Gesten, „Weltanschauungen" und philosophisch-musikalischen, programmatischen und technischen Problemen. Da hat man schon vor Grieg den bescheidenen Rosengarten Kjerulfs oft verschlossen gehalten. Nur selten klinkt heut' sein grünes Pförtlein ein Suchender nach stiller Schönheit, nach ruhigem, innerlichem Genießen auf. Und doch birgt er die erste klare Erkenntnis norwegischen Geistes in der Musik. Der unermüdliche Maler seiner Heimat in leuchtenden Farben, der tiefe Kenner seines Volkes, *Grieg*, die frohgemute, jugendlich schwärmerische Heldennatur *Svendsens*, der Barde und Sagenerzähler nordischer Ossianswelten, *Sinding*, der altnorwegische Schilderer nordischer Schwermut an Herbst- und Wintertagen, *Lie*, die ganze Grieg-, Svendsen- und Sindingschule Skandinaviens, ohne Kjerulf wär' sie nicht denkbar!

Sein großes und wichtiges Verdienst ist's, jenen nationalnorwegischen Eigenton, jenen volkstümlichen Grundklang zum erstenmal deutlich in Lied- und Spielmusik angeschlagen zu haben. Sein *Lied* erklingt noch heute überall in Nordland, überall aber auch auf dem Kontinent, wenn — viel zu selten! — des nordischen Gesanges überhaupt einmal gedacht wird. Der schönste Ehrensold eines Lyrikers: seine Gaben auf so empfänglichen Boden fallen zu sehen, daß sie zu volkstümlichen, daß sie zum musikalischen Besitztum eines Volkes werden, er ist Kjerulf zuteil geworden. Aber auch Künstler wetteiferten darin, seine Sangesgaben in alle Lande zu tragen;

[1] „Musikalisches Wochenblatt", Leipzig 1879, 28. Januar.

die Sontag, die Nilsson und namentlich die schwedische Nachtigall, Jenny Lind, sie verbreiteten seinen Ruhm als Norwegens größtem Romanzenkomponisten der älteren Romantik auf ihren Kunstreisen.

Seine Klaviermusik zu zwei und vier Händen — weniger gelungene Sachen, am besten die große Polonaise, der Marsch und das Rondino aus dem Nachlasse — fand schon bald nach seinem Tode 1875 auch in Deutschland Bearbeiter. *H. Hofmann* und *Arno Kleffel* in Berlin, *Ruthardt* (Peters) haben sich da um die vorzügliche Auswahl und Bearbeitung seiner Klavierkompositionen ein schönes Verdienst erworben. *H. Germer* transkribierte 25 seiner Gesänge aufs vollendetste für Klavier (Hug). Hier bleibt aber noch sehr viel zu tun. Denn von einer Einbürgerung von Kjerulfs Klaviermusik ins deutsche Haus und die deutschen Konservatorien, die im Interesse edlen musikalischen Unterrichts- und Vortragsstoffes lebhaft zu wünschen wäre, kann leider nicht die Rede sein, obgleich unser bester Führer durch die Klavierliteratur von *Adolf Ruthardt* (Neubearbeitung des Eschmannschen) mit knappen, feinsinnigen Worten ganz die richtige Stellung zu Kjerulf einnimmt.

Wer einen ins einzelne gesichteten Ueberblick über Kjerulfs Liedschaffen braucht, wer auf die herrlichsten und eigenartigsten seiner Liedperlen hingewiesen werden will, wird sich keinen sichereren Führer als *Edvard Grieg* in seiner oben erwähnten kritischen Würdigung von Kjerulfs gesammelten Gesängen wünschen. Er wird das Charakteristische seiner Tonlyrik, das wir oben schon darzustellen versuchten, hier am schnellsten erfassen und an den Liedern beim Studium nachprüfen: die Sinnigkeit, Noblesse, Zartheit, die keusche, verhaltene und gern elegische Erotik, das Ueberwiegen des Zeichnerischen vor der Farbe, das Fehlen dämonischer Leidenschaft, die Inspiration durch heimisches Volkstum und Volkskunst. Er wird Grieg in der Konstatierung des bestimmenden Einflusses, den Schumanns Liederfrühling der 40er Jahre auf ihn während seines Leipziger Studienaufenthaltes und in den 50er Jahren, seinen bedeutsamsten Schaffensjahren, auf seine Lyrik in Wort und Ton ausübte, durchaus beistimmen. Gleich unserem Jensen ist Schumann auch bei Kjerulf die geistesverwandte Unterströmung.

Seine Stellung zu heimischem Volkstum zeigt neben absichtlich oder unabsichtlich gestalteten Stücken seiner Kunstmusik am klarsten seine bei Warmuth in Christiania erschienene schöne *Sammlung norwegischer Volkslieder* in leichtem Satz für Klavier (2 Hefte, 40 Nummern). Nicht minder die entschlossene Art, wie er sich zu den politischen, geistigen und religiösen Umwälzungen in seinem Heimatlande stellte. 1814 machte sich das norwegische Volk von dänischer Oberherrschaft los. Eine nationale Kunst und Geisteskultur sproßte auf allen Gebieten empor. Kjerulf erlebte sie in seinen Jugendjahren. Die poetischen Kämpfe Welhavens und Wergelands, des Lieblings der Blumen, die Geschichtsforschungen P. A. Munchs, die Blüte älterer norwegischer Romantik in der Malerei unter Tidemand und dem trotz Uebersiedlung nach Deutschland ein echter Sohn seiner Heimat bleibenden Hans Gude und dem Vater Dahl. Die „Brautfahrt in Hardanger“, jenes berühmt gewordene Gemälde aus dem norwegischen Volksleben, rief Andreas Munchs gleichnamige Dichtung hervor. Kjerulf setzte sie voll begeisterter Heimatliebe für Männerchor — er hat sich damit seinen unveräußerlichen Platz im Herzen des norwegischen Volkes gesichert und den Stein der nationalen Bewegung auch in der norwegischen Tonkunst aufs kräftigste neben seinen Liedergaben ins Rollen gebracht.

Die Zeit Kjerulfs wird wieder kommen, so gewiß wie die der deutschen Romantiker um Mendelssohn und Schumann. Die Zeit eines Richard Strauß und Mahler übersieht ihn; doch schon erschallt immer lauter der Ruf nach Natürlichkeit, Einfachheit und — Herz. Diese Tugenden besaß er in hohem Maße, dazu die Kunst, seine Gedanken in konzentriertester Form und edelster Schale uns zu reichen. Sein Kunstgebiet war gewiß begrenzt, aber so gewiß wie Heller, Jensen oder Kirchner war er in ihm in Lied, Klaviermusik und Chorlied ein Meister.

Grieg hat Kjerulfs zarte Farben durch die strahlende Leuchtkraft seiner Persönlichkeit verdunkelt. Man wird sich dessen damals bei der erquickenden und infolge ihres völkischen Nährbodens unvergänglichen Frische seiner Kunst von Herzen haben freuen dürfen, denn so unverfälscht redete Kjerulfs Norwegertum nicht. Aber heute, wo wir das Lebenswerk der beiden norwegischen Meister überschauen können, wo wir betrübt sehen müssen, daß Griegs Muse viel häufiger als es recht und gut ist, bei uns in Deutschland schweigen muß, wägen wir ihre beiderseitigen Verdienste gerecht ab und beklagen die Zurücksetzung Kjerulfs.

Ohne Kjerulf kein Grieg, kein Svendsen, Selmer oder Sinding. Seine Romantik war eine der lieblichsten und erfreulichsten Begleiterscheinungen zur deutschen Romantik, sein Liederfrühling der norwegische Trabant des Schumannschen in Deutschland.

Möchten diese Zeilen der Erinnerung an eines der feinsten lyrischen Talente romantischer Tonkunst recht viele veranlassen, Kjerulfs Weisen, Chöre und instrumentalen Tonbilder, also vor allen Dingen seine Klaviermusik, in Haus und Konzert aufs neue erklingen zu lassen. Und wär's auch nur, um durch ihr Studium im trauten Kämmerlein durch sie die rechte Stellung, das rechte Verständnis norwegischer Neuromantik zu gewinnen, wie sie sich am strahlendsten im nordischen Barden mit schneeiger Künstlerkrone, in Edvard Grieg, verkörpert.

* * *

### Klavierkompositionen von Halfdan Kjerulf.

*a) Zweihändig.*

Op. 4. Drei Stücke (Salon, Idylle, Wiegenlied).
Op. 12. Sechs Stücke (Humoreske, Menuett, Elegie, Caprice, Berceuse, Impromptu).
Op. 24. Vier Stücke (Albumblatt, Allegro, Scherzino, Skizze).
Op. 27. Zwei Stücke (Intermezzo, Springtanz) bei Warmuth, Christiania.
Op. 28. Sechs Skizzen (Scherzo, Frühlingslied, Idylle, Drei Skizzen).
Op. 29. Scherzo in E dur (nachgelassenes Werk) bei Warmuth, Christiania.
Norwegische Volkslieder (2 Hefte) und Notturno. Ebenda.

*b) Deutsche Sammelausgaben und Auswahlen.*

Sammelalbum *sämtlicher* oben mit Opuszahlen genannter Stücke. C. F. Peters, Leipzig (Ad. Ruthardt). 1.50 M.
Auswahlen bei: Steingräber, Leipzig (Damm), 9 Kompositionen 1 M. C. Simon, Berlin (Kleffel). Ries & Erler, Berlin (H. Hofmann), op. 4, neun Stücke aus op. 12, 24, 28 in drei Heften à 1.50 bis 2.50 M. Schlesinger, Berlin (Ludw. Schytté). Litolff, Braunschweig (Clem. Schultze), 1 M. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 3 M.

*c) Arrangements.*

25 lyrische Tonpoesien (Lieder), übertragen von Heinrich Germer, bei Hug, Leipzig und Zürich.
Wiegenlied op. 4 Nr. 3 für zwei Pianoforte zu acht Händen übertragen von Reinhard, bei C. Simon, Berlin; für Harmonium, Kammermusikbesetzung (Reinhard, Popp, Stern) ebendort.
Einzelne Liederarrangements von Kjerulf selbst bei Warmuth, Christiania.

*d) Vierhändig.*

Op. 13. Große Polonaise.
Op. 21. Marsch.
Op. 22. Rondino (nachgelassenes Werk). Ries & Erler, 1.50 M.

---

# Ein Notschrei zur Versicherungspflicht der Musiklehrer.

In Heft 20 der „N. M.-Z.“ schenkte uns Rechtsanwalt Dr. Freiesleben eine geradezu musterhaft kurze und klare Uebersicht über die Versicherungsrechte und Pflichten der Musiker und Musiklehrer. Naturgemäß konnten in diesem Aufsatz einige Fragen von höchstem Interesse für uns Musiklehrer nur gestreift werden und Dr. Freiesleben könnte sich deshalb den Dank aller Privatlehrer verdienen, wenn er als juristischer Fachmann zu den im folgenden aufgeworfenen Fragen beratende Stellung nehmen würde.

Unter den vielen Artikeln über das Angestellten-Versicherungsgesetz, die mir vor Augen kamen, war nicht einer, der gegen die zwangsweise Hereinziehung der selbständigen Musik- oder sonstigen Privatlehrer protestierte. Merkwürdigerweise wurden durchweg nur einzelne Bestimmungen des Gesetzes, z. B. der Zahlungsmodus als undurchführbar angefochten, vielleicht in der stillen Hoffnung, daß die Hereinziehung der Privatlehrer doch nur auf einem Irrtum beruhen könne, der nur kurze Lebenskraft haben werde. Diese Hoffnung hat sich aber bis jetzt als trügerisch erwiesen und ein Fortschritt ist nur insofern zu verzeichnen, als laut Bundesratsbeschluß Privatlehrer von der reichsgesetzlichen Versicherungspflicht befreit sind, soweit sie sich bei der Allgemeinen deutschen Pensionsanstalt für Lehrer in Berlin W. 8, Behrenstraße 72, versichert haben. Auch nachträglichem Beitritt steht, wie die Tagespresse berichtete, jetzt kein Hindernis mehr entgegen.

Das ist wenigstens eine kleine Erleichterung insofern, als dadurch der Lehrer dem Schüler die unbequemen monatlichen Einzahlungen abnehmen kann. Aber wie konnte man überhaupt auf die Idee kommen, daß auch selbständige Privatlehrer versicherungspflichtig sind? Im § 1 heißt es doch ausdrücklich: „Voraussetzung der Versicherung ist, daß diese

Personen (5. Lehrer und Erzieher) gegen Entgelt als Angestellte beschäftigt werden." Ein Lehrer kann doch unmöglich der Angestellte seines Schülers sein! Ich der Angestellte z. B. der achtjährigen Else?! Wahnsinn! Ich kann den Gedanken nicht los werden, Angestellter = Untergebener, also ich der Untergebene des einzelnen Schülers. Und der Untergebene muß bekanntlich den gebührenden Respekt vor dem Arbeitgeber haben und tun, was dieser verlangt! Wo bleibt dann der zur Erziehung unerläßliche Respekt des Schülers vor dem Lehrer, des Arbeitgebers vor dem „Angestellten"? Nur bureaukratischer Uebereifer konnte die Bestimmung des § 1 so vergewaltigen, daß auch ein Privatlehrer als Angestellter gilt. Mit demselben Recht müßten Rechtsanwälte, Aerzte und ihre Klienten usw. ebenfalls unter das Gesetz fallen; diese sind aber davon befreit.

Nach dem Gesetz ist der Arbeitgeber, also der Schüler, für Entrichtung der Beiträge und der event. vorgeschriebenen Meldungen verantwortlich und macht sich durch Unterlassungen sogar strafbar. Wie steht es denn damit in der Praxis? Hat irgend ein Privatlehrer je die Erfahrung gemacht, daß einer seiner Schüler auch nur mit einem Wort die Angestellten-Versicherung von selbst erwähnte oder gar von selbst die vorgeschriebene Anmeldung und Beitragsleistung machte? Natürlich nein, denn niemand wird auf die Idee kommen, daß Schüler oder Privatlehrer etwas mit der Angestellten-Versicherung zu tun haben könnten. Und kann der Lehrer seine Schüler ohne Risiko mit der Versicherungsangelegenheit belästigen? Natürlich auch nicht, also wird es zur Regel werden, daß der Lehrer die Beiträge bezahlt, und zwar allein. Die Gesetzgebung will das zwar nicht und wird deshalb eine Verantwortung für die hohe Belastung ablehnen, aber zu umgehen ist diese sicherlich noch rationellste Art der Regelung zweifellos nur in seltenen Fällen. Und selbst wenn durch einheitliches Vorgehen aller Privatlehrer den Schülern gegenüber ein Zwang ausgeübt werden könnte, so ist und bleibt diese umständliche Pfennigrechnerei dem einzelnen Schüler gegenüber eine ganz unwürdige und unnötige Plagerei. Man bedenke nur, daß selbst eine einzelne Unterrichtsstunde entsprechende Abrechnung mit Berlin erfordert.

Das Gesetz, das für alle wirklichen Angestellten eine Wohltat sein mag, wird so für alle Privatlehrer ein Schrecken und durch die unvermeidbare alleinige Uebernahme der Beiträge geradezu eine Existenzfrage für alle diejenigen, deren Einkommen gerade zum Lebensunterhalt ausreicht. Und das dürfte leider für die große Mehrzahl zutreffen. Ein einfaches Beispiel zeigt dies erschreckend deutlich. Nehmen wir das Durchschnittseinkommen eines Privatlehrers mit 1500 M. an, so hat er hievon 8%, also 120 M. allein für die Angestellten-Versicherung zu zahlen. Hiezu kommen noch 75 M. für Krankenversicherung (bei Annahme eines Beitrags von 5% des Einkommens — die Beiträge schwanken zwischen 4½ und 6%) und ferner 24.96 M. für die Invalidenversicherung, zusammen rund 220 M. für obligatorische Versicherungen! Was ist nun besser, durch jährliche Zahlung dieser Summe die eigene Existenzmöglichkeit zu vernichten oder mindestens erheblich zu beschränken, um dafür die Möglichkeit zu haben, in frühestens 10 Jahren im Falle der Berufsunfähigkeit ein Ruhegeld zu beziehen, oder keine Beiträge zu zahlen und dafür wie seither weiter leben zu können? Das Gesetz läßt bekanntlich keine Wahl und die enorm hohen Pflichtbeiträge werden in vielen Fällen erst Darben, dann Krankheit und zuletzt Berufsunfähigkeit zur Folge haben. Nein, lieber jetzt leben und im Alter unter Umständen darben, als sofort in Not kommen, um später eine Rente zu genießen, die zum Leben doch nicht genügen wird! Man wende mir nicht ein, die Schüler haben die Hälfte der Beiträge zu tragen, denn diese Forderung des Gesetzes ist bei Privatlehrern einfach nicht durchzuführen. Man könnte es den Privatschülern gar nicht verdenken, wenn sie, um der umständlichen Beitragspflicht zu entgehen, ihren Lehrer im Stich lassen und lieber eine Lehranstalt besuchen würden, wo sie dem ohne weiteres enthoben sind, da die Inhaber einer Lehranstalt ausdrücklich von der Versicherungspflicht befreit sind. In der Tat ein neues wirksames Konkurrenzmittel den Privatlehrern gegenüber! Hieher gehört auch, daß von der Versicherungspflicht Personen befreit sind, die während der wissenschaftlichen Ausbildung für ihren zukünftigen Beruf gegen Entgelt unterrichten.

Alles in allem, die Versicherungspflicht der Privatlehrer ist nur durch eine Vergewaltigung des § 1 des Angestellten-Versicherungsgesetzes erklärlich, gegen die nicht scharf und einmütig genug protestiert werden kann.

Den Gesetzgebern wären noch folgende Fragen vorzulegen:
1. Wer ist Inhaber einer Lehranstalt? 2. Das Gesetz macht nur diejenigen versicherungspflichtig, deren Jahres**arbeits**verdienst 5000 M. nicht übersteigt. Ist auch der versicherungspflichtig, dessen Einkommen z. B. aus 3000 M. Arbeitsverdienst und 4000 M. Kapitalrente besteht? Ist also nicht das Gesamteinkommen, sondern nur der **Arbeits**verdienst maßgebend für die Versicherungspflicht bezw. für deren Höhe? Dann wäre also auch der Fall möglich, daß z. B. ein Millionär versicherungspflichtig ist, wenn er ein **Arbeits**verdienst von nicht mehr als 5000 M. bezieht?

3. Mitglieder von Lebensversicherungen können von der Angestellten-Versicherung befreit werden, vorausgesetzt, daß die ihnen daraus zustehenden Ansprüche den durch die staatliche Versicherung gewährten Rechten gleichkommen. Geht die Gesetzgebung davon aus, daß derartige Mitglieder einer Lebensversicherung die staatliche Versicherung bezw. deren einstige Rente entbehren können, warum werden dann nicht alle diejenigen von der Angestellten-Versicherung befreit, die überhaupt eine mindestens gleich hohe, von der Arbeitskraft unabhängige Rente genießen, einerlei, ob in Gestalt einer Lebensversicherung, Stiftung, Rente oder Einnahme aus Kapitalien?

4. Warum muß der Privatlehrer erheblich größere Beiträge zur Angestellten-Versicherung leisten als wirkliche Angestellte? Der gewöhnliche Beitrag beträgt z. B. bei 1500 M. Jahresarbeitsverdienst 81.60 M., der Privatlehrer muß aber 8%, d. h. 120 M. bezahlen! **Ein Musiklehrer.**

---

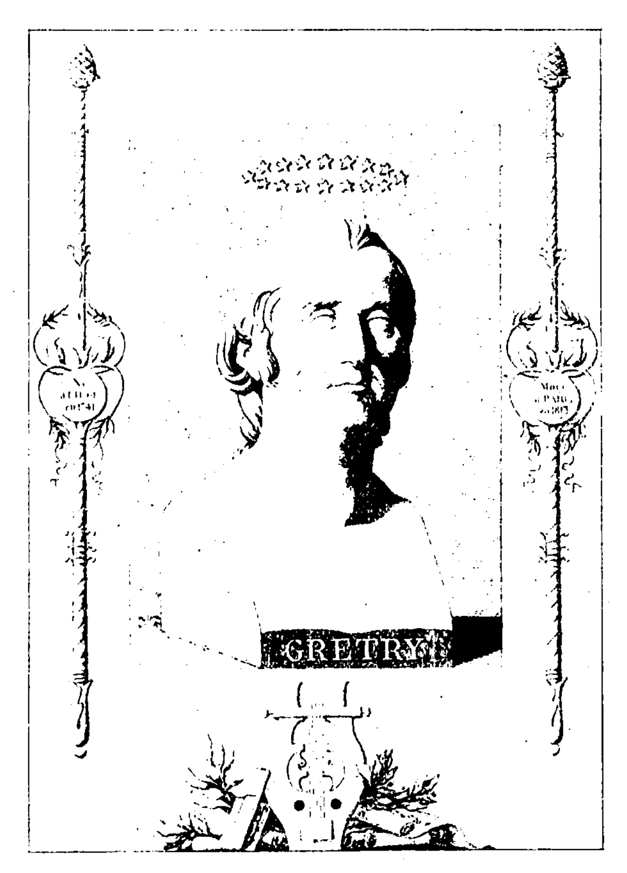
# André Erneste Modeste Grétry.

## Zur hundertjährigen Wiederkehr seines Todestages, 24. Sept.

GRÉTRY hat für die komische Oper in Frankreich eine ähnliche Bedeutung wie Lully für die seriöse. Er hat sie zu einer französisch-nationalen Kunstgattung erhoben, nachdem sie als opera buffa von den Italienern in Paris importiert worden war und hier bald festen Fuß gefaßt hatte. Die italienische opera buffa war aus den Intermezzi hervorgegangen, die mit ausgesprochen parodistischer Tendenz als Einlagen innerhalb der opera seria eingeschaltet wurden und lediglich dem Bedürfnis des Publikums nach Amüsement entsprachen. Pergolesis geistreiches, noch heute mit ursprünglicher Frische wirkendes Meisterwerk „La serva padrona" wurde das Vorbild für viele ähnliche Kompositionen. 1752 gastierte eine italienische Truppe in Frankreich und führte mit Pergolesis „Serva padrona" und „Il maestro di musica" die Buffo-Oper hier ein. Die begeisterte Aufnahme gab den Franzosen Anlaß, sich selbst in dieser Gattung zu versuchen; *J. J. Rousseau*, obwohl als Komponist nicht von hervorragender Schöpferkraft, gab mit seinem „Le devin du village" (1753) den Anstoß zur Schaffung einer französischen komischen Oper. Aber wie immer das Neue zuerst auf Widerstand stößt, so fanden sich auch hier alsbald Stimmen, die sich laut gegen den Rivalen der seriösen Oper vernehmen ließen. Die Folge davon war der bekannte Streit zwischen den Buffonisten und den Antibuffonisten, als den konservativen Verfechtern der musikalischen Tragödie Lullys. Der Siegeszug der Opéra comique ließ sich indes nicht aufhalten, sie erwarb sich schnell die Gunst des Publikums. Die parodistische Tendenz trat zurück, statt geschichtlicher und mythologischer Heroen stellte man Bürger und Bauern auf die Bühne, was ebenfalls zur Popularisierung nicht wenig beitrug. Dazu bot der Dialog — das leichte italienische Seccorezitativ wagte man nicht nachzubilden — Gelegenheit zur Entfaltung einer witzigen, geistreich pointierten Konversation, in welcher der französische Esprit glänzen konnte. *Duni*, ein geborner Italiener, wurde durch den starken Erfolg, den er mit „Ninette à la cour" (Text von Favart) in Paris erzielte, veranlaßt, sich dort niederzulassen und wurde hier zum eigentlichen Begründer der Opéra comique. Es folgten Philidor und Monsigny. Grétry blieb es vorbehalten, die komische Oper zu einer nationalen Kunstform zu stempeln und ihr so dauernd Bürgerrecht bei den Franzosen zu verschaffen.

* * *

*André Erneste Modeste Grétry* wurde am 8. Februar 1741 zu Lüttich in Belgien geboren als Sohn eines Violinisten. Schon zeitig bekam er Fühlung mit der Musikpraxis, zunächst als Chorknabe an der Dionysioskirche, wo er manches auszustehen hatte. Denn der Vorsänger war, wie Gerber im „Neuen Lexikon der Tonkunst" berichtet, „ein Barbar, der seine Schüler wie kleine Negern behandelte". Von Bedeutung wurde es für ihn, daß er durch Vermittlung seines Vaters Gelegenheit fand, bei der Aufführung italienischer Opern im Orchester mitzuwirken. Hier lernte er die Werke Pergolesis, Buranellos u. a. kennen, und damit wurde der Grund gelegt für seine Leidenschaft für die italienische Musik. Nach mehrjährigem Studium bei verschiedenen Lehrern wurde ihm durch die Unterstützung eines Herrn v. Harlez, seines Patrons, Anfang 1759 eine Reise nach **Italien** ermöglicht, wo er im Lüttichschen Kollegium in Rom Aufnahme fand. Was ihm an Musik geboten, nahm er begierig auf. Von den Meistern, die ihn unterrichteten, befriedigte ihn *Casali* besonders, so daß er bei ihm zwei Jahre zubrachte. Eigene Symphonien und Opernszenen machten ihn so vorteilhaft bekannt, daß ihm vom Theater Alberti die Komposition zweier Intermezzi




Grétrys Büste. Zum hundertsten Todestage des Meisters.
Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

„Le vendemiatrici" aufgetragen wurde, die er in acht Tagen vollenden mußte. Die Aufnahme war günstig; wertvoller als der sonstige Beifall war ihm die Anerkennung Piccinis. Bemerkenswert aus seiner italienischen Studienzeit ist noch, daß er bei Padre *Martini* kontrapunktischen Uebungen oblag, ohne es doch auf diesem Gebiet je zu nennenswerter Festigkeit zu bringen, ein Mangel, der sich ihm später unangenehm fühlbar machte.

Etwa fünf Jahre hatte er bereits in Italien zugebracht, und seiner Rückkehr in die Heimat, entsprechend dem Wunsch seiner Eltern, hätte nichts im Wege gestanden, zumal ihm doch die Kapellmeisterstelle, um die er sich unter Einsendung einer Psalmkomposition (Confitebor tibi, domine) beworben, zugefallen war. Trotzdem verweilte er weiter und wäre wohl noch länger geblieben, hätte nicht ein Zufall ihn zur Abreise veranlaßt. Ein englischer Lord, ein tüchtiger Flötenspieler, bestellte sich bei ihm ein Flötenkonzert und fand an der Komposition so viel Gefallen, daß er Grétry mit der regelmäßigen Lieferung von Flötenkompositionen beauftragte. Durch den Lord wurde er mit dessen Lehrer *Weiß* bekannt, der ihm riet, nach Paris zu gehen. Am Neujahrstag 1767 brach er auf, machte zunächst in Genf Halt und hatte hier Gelegenheit, die französischen komischen Opern kennen zu lernen, die in dem erst vor kurzem begründeten Schauspielhause zur Aufführung kamen. Und da schien ihm der Gesang in französischer Sprache, gegen den er bisher eine starke Abneigung gehegt hatte, doch nicht so unleidlich. Gleichzeitig wurde er mit dem Wechsel zwischen Gesang und Dialog vertraut, der für die Opéra comique so charakteristisch ist. Er wünschte selbst auf diesem Felde zu debütieren. Der Versuch, von *Voltaire* ein Libretto zu erhalten, scheiterte, und so machte er sich daran, die Oper „Isabelle et Gertrude" (nach einem Text Favarts), die er dort gehört hatte und deren Musik ihm nur von geringem Werte schien, neu zu komponieren. Es war sein erster Versuch, Musik auf einen französischen Text zu schreiben. Er glückte, die Vorstellungen fanden Beifall. Jetzt hielt Grétry den Zeitpunkt für geeignet, es mit Paris zu wagen. Freilich so leicht waren hier keine Lorbeeren zu pflücken. Nebenbuhler waren eifrig am Werk, und ihren Intrigen hatte es Grétry zu danken, daß die Aufführung von „Les mariages Samnites" hintertrieben wurde. Erst als ihm Freunde in der Person *Marmontels* einen Dichter von anerkanntem Ruf verschafften, wandte sich das Blatt. Mit „Le Huron" erzielte er bei der Uraufführung am 20. August 1768 einen ermutigenden Erfolg, und nun kamen auch von andern Textdichtern Aufträge über Aufträge, die bei Grétry eine erstaunliche Produktivität zeitigten. Seine Kompositionstätigkeit brachte ihm nicht nur zahlreiche Ehrenämter und Titel, sondern auch reichliche Honorare, so daß sich seine Einkünfte auf 30 000 Livres und mehr im Jahre beliefen. Die Revolution brachte ihn zum großen Teil wieder um das Errungene. 1799 erwarb er die Einsiedelei Rousseaus bei Montmorency, wo er am 24. September 1813 starb.

Von seinen Opern, deren Zahl mehr als fünfzig beträgt, ist besonders „Richard, Coeur-de-Lion" (1784) auch diesseits des Rheins bekannt geworden.

Die Franzosen erkannten instinktiv das spezifisch Französische in seinen Werken und ließen ihm alle Ehren angedeihen. Was seine Kunst auszeichnet, ist die leichte Beweglichkeit des Ausdrucks, die Fähigkeit, für jeden Affekt, für jede Situation mit Treffsicherheit den rechten Ton zu finden. Die Melodik ist anmutig, graziös. Allerdings, wo es gilt, tieferen Regungen Raum zu geben, reicht seine Kraft nicht aus; so kam es, daß seine Versuche in der Großen Oper nicht über Achtungserfolge hinauskamen, und er mußte es erleben, daß ihn hierin Cherubini und Méhul überholten. Dabei sprachen vor allem seine geringen Kenntnisse in den Künsten des Kontrapunktes mit, auch seine Harmonik ist nicht sonderlich originell. Einigermaßen komisch berührt es, wenn er selbst seine mangelhafte Kompositionstechnik zu verteidigen sucht, ja sie womöglich noch als Vorzug hinstellt, da die strengen Regeln angeblich die Phantasie hemmen. Seine eigentliche Bedeutung liegt eben auf dem Gebiet der komischen Oper, hier hat er in der Tat epochemachend gewirkt, und unter dem Eindruck seines Schaffens stehen u. a. Boieldieu, Auber und Adam.

Vielfach bekannter als seine Opern, obwohl in mancher Hinsicht minder bedeutend, sind heute seine „Mémoires ou essais sur la musique". Nicht ganz mit Unrecht hat einmal jemand gesagt, es müßte richtiger heißen: „. . . sur ma musique". Tatsächlich bieten sie zum großen Teil nur eine Selbstbespiegelung seiner Person. Aber selbst wenn man Vieles, was er darin über seine Werke sagt, als allzu persönliche Ansicht des Autors ablehnen darf, so enthalten sie doch genug des Interessanten. Wir erfahren vor allem, daß er ein stark reflektierender Künstler war, der sich über jedes angewandte Ausdrucksmittel Rechenschaft ablegte und es vor seinen Lesern zu rechtfertigen suchte. Trotzdem wäre es verkehrt, zu glauben, daß seine Kompositionen das Ergebnis rein verstandesmäßiger Reflexion wären, ohne innere Anteilnahme. Er selbst sagt darüber: „Il me faut plusieurs jours pour échauffer ma tête: enfin je perds l'appetit, mes yeux s'enflamment, l'imagination se monte, alors je fais un opéra en trois semaines ou un mois." Einen großen Teil der „Mémoires" nehmen die Abschnitte über seine Opern ein, die er Stück für Stück vornimmt, dem Leser interessante Einblicke in die Art seines Schaffens gewährend. Zwei Haupttätigkeiten kommen nach seiner Meinung für den guten Komponisten in Betracht, die Erfindung und der kritisch sichtende Verstand. „Deux procédés me semblent nécessaires pour faire bien; l'un est physique, l'autre moral. C'est l'imagination qui crée, c'est le goût qui rejette, adopte ou rectifie." (Sicher ein sehr beherzigenswerter Satz. Besonders von dem goût, der „verwirft, annimmt und bessert", wäre manchen Komponisten eine ausreichende Dosis zu wünschen.) Große Wichtigkeit mißt er der Deklamation bei, die für den Komponisten zum Gegenstand besonders eingehenden Studiums gemacht werden sollte: „L'étude d'un compositeur est celle de la déclamation, comme le dessin d'après nature est celle d'un peintre. Il faut consulter l'âge, l'état, les moeurs, la situation du personnage qu'on veut faire chanter." Sie soll aus dem natürlichen Tonfall der Textworte hervorgehen, dazu aber soll sich eine durch ihre Linienführung ästhetisch befriedigende Melodik gesellen. Erst beide Elemente zusammen ergeben eine vollkommene Wirkung. „Si vous ne faites qu'un chant vague, vous ne contentez que l'oreille; si vous déclamez seulement, vous ne contentez que le bon sens; mais chanter et déclamer sont les secrets du génie et de la raison."

Eingehende Erörterung wird dem stummen e gewidmet, das die Komponisten, wie Grétry mit Recht tadelt, vielfach als schwer betonte Silbe mißbrauchen. — Es ist unmöglich, an dieser Stelle auf all die zahlreichen Themen einzugehen, die Grétry in den drei Bänden der Essais behandelt. Die verschiedensten Materien, soweit sie zur Musik Beziehung haben, schneidet er an, auch der Musiktheorie sind mehrere Kapitel gewidmet. Das alles geschieht nicht im dozierenden Ton des Gelehrten, sondern in anregend plauderndem Feuilletonstil, oft mehr geistreich oberflächlich, als tiefgehend, wie er ja selbst am Anfang bemerkt: „Il n'existe point de livre de musique qui parle moins que celui-ci des règles de l'art. Un essai sur l'esprit de la musique ne devait pas être un livre technique."

Eine gewisse, wenn auch entfernte Aehnlichkeit mit Wagner ist nicht zu verkennen. Auch dieser war nicht nur der geniale Komponist, sondern daneben eine reflektierende Natur. Auch er fragte stets nach dem Wie und Warum seiner Kunst und suchte sich durch theoretische Schriften selbst Klarheit darüber zu verschaffen.

**Dr. Hans Kleemann (Halle a. S.).**

# Die Musik in „Tausend und Eine Nacht“.

Wer erinnert sich nicht der Zeiten, wo er mit heißen Wangen und blitzenden Augen über jenen arabischen Märchen saß, die in Deutschland unter dem Titel „Tausend und Eine Nacht“ bekannt sind! Der bloße Gedanke führt uns die Abenteuer des Matrosen Es-Sindibad, die nächtigen Ausflüge des Kalifen Harun-al-Raschid von Bagdad, die Geschichte von Aladin und seiner wunderbaren Lampe, von Ali Baba und den 40 Räubern sofort lebhaft vor Augen. Die Phantasie trägt uns wieder zurück in jenes Märchenland des Orients, wo Sinnengenuß des Menschen Ziel zu sein schien. Wir atmen wieder die bestrickenden Düfte orientalischer Gewürze, ruhen im Geiste auf den weichen Polstern und Teppichen orientalischer Kunstfertigkeit und schauen die Reize junger Mädchen, die mit 10 000 Goldstücken, d. i. „der Preis für die von ihnen verzehrten Hühnchen und der Stoffe, die sie ihren Lehrern geschenkt hatten“, nicht gekauft werden konnten. Ehe wir nun die Extravaganzen orientalischer Phantasie beiseite lassen und aus der heißen Atmosphäre der Märchen den geschichtlichen Hintergrund von Bagdad mit dem Hof des Kalifen Harun-al-Raschid herausschälen, sei mit kurzen Worten der Geschichte dieser berühmten Märchensammlung gedacht.

Die Sammlung, wie sie uns jetzt vorliegt, ist kein Originalwerk. Sie wurde wahrscheinlich in den letzten 25 Jahren des 15. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung begonnen und vor dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, bald nach der Einnahme Aegyptens durch die Türken, vollendet. Mit Sicherheit ist nach einer Randbemerkung eines christlichen Lesers in Tripolis in Syrien, der um langes Leben für den Eigentümer des Werkes li-malikihi betet, das Jahr 1548, d. i. das Jahr 955 nach der Flucht Mohammeds, zu bestimmen. Die meisten der Erzählungen sind zweifelsohne viel älteren Datums, und viele von ihnen sind Nachbildungen sehr alter Ueberlieferungen und Legenden. Der Plan ist möglicherweise einem persischen Werk mit dem Titel Hezar Afsaneh entnommen. Daß es ein solches Vorbild gab, wurde zum erstenmal durch v. Hammer in der Geschichte El-Mes'oodee („Die goldenen Wiesen“) angedeutet, das aus dem Jahre 333 nach Mohammeds Flucht (A. D. 944, 5) stammt. Soviel ist sicher, daß diese Uebersetzung aus dem Persischen älter und von der jetzt bekannten Sammlung ganz verschieden ist. Sie soll die Abenteuer eines Königs, seines Veziers, dessen Tochter Scheerazad und einer Amme namens Dunyazad zum Inhalt gehabt haben. Es fehlen aber die rein arabischen Erzählungen, die Zierde der gegenwärtigen Sammlung, und die Beschreibung arabischer Sitten und Gebräuche ist ganz anders. Auch die Einleitung mit ihren Hinweisen auf mohammedanische Religion, Aberglauben und Gepflogenheiten kann keine Uebersetzung aus dem Persischen sein. Es ist ferner zu erwähnen, daß die Sammlung in ihrer heutigen Gestalt erst nach und nach entstanden ist. Die öffentlichen Erzähler brachten nach eigenem Gutdünken Veränderungen an, änderten die Reihenfolge der Märchen und da die gedruckten Exemplare nicht in Buchform, sondern einzelne Märchen getrennt auf zusammengefalteten Bogen erschienen, die man karras nennt, so ging manches verloren, was dann auf irgend eine Weise ergänzt wurde. Aus dieser Entstehungsweise erklärt sich auch die Tatsache, daß gebildete Araber dem Werk keinen großen Wert beilegen. Während sie selbst an die Existenz von Fabelwesen glauben, die demjenigen gehorchen, der einen Talisman besitzt, würden sie unter keinen Umständen ein Werk lesen, eben weil es phantastisch ist und weil es nicht den literarischen Stil der Klassiker besitzt. Das ist auch ein Punkt, der auf kein hohes Alter der Sammlung hinweist.

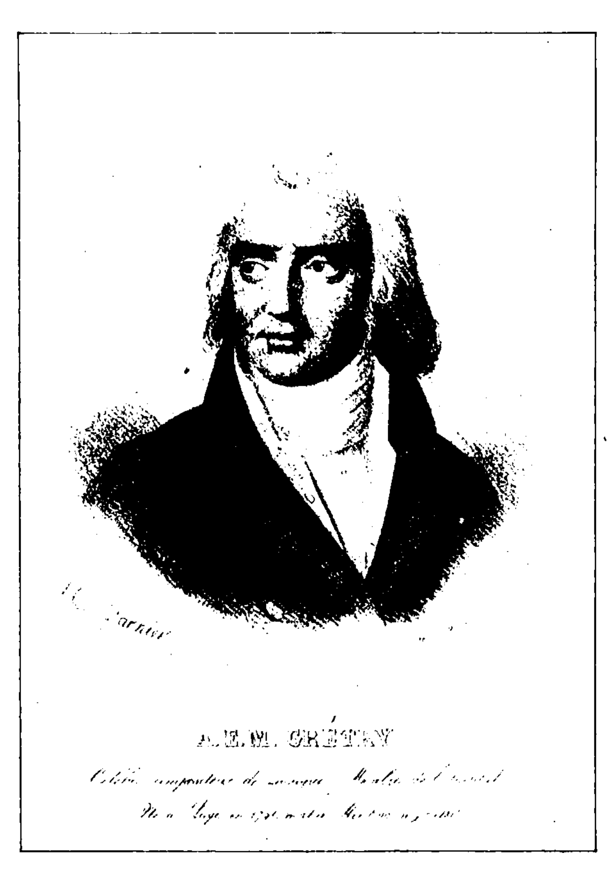
In Europa wurden diese Erzählungen zum erstenmal durch den französischen Orientalisten *Antoine Gallard*, der ihnen den Titel „Tausend und Eine Nacht“ gab, bekannt gemacht. Er war indessen mit arabischen Sitten und Gebräuchen so schlecht bekannt und sein Stil entbehrt gerade dessen, was das Originalwerk auszeichnet. Die Treue, mit der die Eigentümlichkeiten, die die Araber vor allen anderen Völkern auszeichnen, geschildert sind, daß es zwei anderen, die nicht allein mit der arabischen Sprache, sondern auch mit den Gewohnheiten der Araber — sie haben sich vom ersten Morgenrot der Geschichte bis auf unsere Tage unverändert erhalten — innig vertraut waren, vorbehalten war, das Werk in seiner natürlichen Gestalt zu übermitteln. Der eine war der Deutsche *v. Hammer*, der das Werk in seiner Urform wieder herstellte und alle Erzählungen, die Gallard arabischen, persischen und türkischen Schriften der Königl. Bibliothek in Paris entnommen hatte, ausschaltete. — Der andere war der Engländer *Edward William Lane*, der im Jahre 1830 mit Hilfe eines gelehrten Arabers, des Scheiks Eiyad Et-Tantawee, eine Uebersetzung veröffentlichte, die klassisch geworden ist.

Die in „Tausend und Eine Nacht“ geschilderten Szenen stellen den Ort und die Umgebung dar, wo vor mehr als 1000 Jahren die musikalische Kunst auf der Blüte stand. Das war am Hofe und der Umgebung des Kalifen Harun-al-Raschid, dessen Geschichte interessanter ist als die der griechischen Kaiser, die ihrer Mehrzahl nach nicht wert sind, einem Harun-al-Raschid und Saladin die Schuhriemen zu lösen. Was war das für ein Volk, dem Europa zwei Schätze verdankte: die Märchensammlung „Alif laila wa laila“ („Tausend und Eine Nacht“) und, was noch viel höher anzuschlagen ist — die Geige! Während wir diese Resultate arabischer Kultur mit Dank und Bewunderung annehmen, übersehen wir mit Gleichgültigkeit, und Ungerechtigkeit die Literatur und Kunst eines Volkes, dem sie entsprungen sind.

Schon vor Mohammed (geboren im Jahre 571) beschäftigten sich die Araber viel mit Dichtkunst, und jedes Jahr fand in der bei Mekka gelegenen Stadt Okaz ein Dichterfest statt, wobei die Dichter vor der versammelten Menge wetteifernd ihre eigenen Taten und die Vorzüge ihres Stammes besangen. Das wildromantische Beduinenleben mit seinen gefahrvollen Wüstenstreifereien, seinem Hochgefühl der Freiheit, die Glut feuriger Liebe, das nie rastende Verlangen nach Abenteuern, das Lob der Kühnheit, Tapferkeit und Freundestreue — das sind die Elemente, die die altarabische Wüstenpoesie erfüllen. Der Sieger erhielt das höchste Ansehen in Arabien und den größten Einfluß bei seinen Stammgenossen. Die Preisgedichte wurden mit Goldschrift auf Seide gestickt und in der Kaaba, dem den geheiligten Stein umschließenden Raum, aufbewahrt. Von sieben dieser ältesten Naturdichter sind einzelne Werke übersetzt worden. Ihre Namen sind: Amrolkais, Tarazha, Zoheir, Lebid, Antara, Amru und Hareth.

Die arabische Literatur hat eine Blütezeit durchlebt, die sie den ersten Literaturen europäischer Völker an die Seite stellt. Was ist aus ihr geworden? Im Laufe der Zeit schied das Volk vollständig aus der Reihe der Kulturvölker, und was weise Männer in Jahrhunderten errungen hatten, das hat die hervorbrechende Wildheit des Naturlebens wie ein Sturmwind verweht.

Aus dem allgemeinen Zusammenbruch hat sich vieles erhalten. Doch ist außer den von *Friedrich Rückert* übersetzten Volksliedern und der Märchensammlung „Tausend und Eine Nacht“ nichts in die breiten Schichten des deutschen Volkes gedrungen. Daß sich letztere überhaupt erhalten haben, ist nur dem angeborenen Bedürfnis des Arabers nach wunderbaren Erzählungen und Märchen zuzuschreiben. Mohammed hatte sich zwar sehr entschieden gegen solche phantastische Geschichten ausgesprochen, und der Koran enthält strenge Gebote und Hinweise, daß Märchen und Musik etwas Lasterhaftes und Unheiliges seien, die die Seele vergifteten und von jedem reinen Leben ausgeschlossen werden müßten. Mohammed schreibt den Bewohnern von Mekka vor, unter keinen Umständen die Gebete zu singen oder im Singeton vorzutragen. Er erklärte, daß, wenn Musik bei dem Gebet, dem Gespräch mit Gott, Verwendung fände, die




ANDRÉ ERNESTE MODESTE GRÉTRY.
Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Gedanken der Andächtigen abgelenkt und mehr auf das Aeußere, den Ton, als auf das Innere, den Sinn, gerichtet würden. An einer anderen Stelle nennt er Musik „die Mutter der Heuchelei", und um seiner Verachtung der göttlichen Kunst Ausdruck zu verleihen, behauptet er, daß dem Gläubigen im Paradies die Reize des zukünftigen Lebens ohne Musik zuteil würden, in welcher Behauptung er unter sämtlichen Propheten allein steht. Die orthodoxen Mohammedaner folgten ihrem Lehrer aufs Wort und verbannten Gesang und Instrumentalmusik aus den Moscheen. Die Musik kann nicht gedeihen, wenn sich die Religion ihrer nicht annimmt, und während bei anderen Völkern Musik und Religion Hand in Hand gingen, wirkte der Mohammedanismus durch die Macht des Gebots, und die Waise Musik mußte sehen, wie sie zurecht kam. Daß ihr dies gelang, soll gleich gezeigt werden.

Die Araber sind von Natur aus musikalisch. Da weder der Hof des Kalifen, noch die Moschee des mohammedanischen Priesters Gelegenheit und Ermutigung zur Ausbildung in der Musik bot, wanderte der musikdurstige Jüngling nach den Grenzen seines ungeheuren Vaterlandes und erhielt Unterricht von den Sängern Persiens, den Lautenspielern Indiens und den Theoretikern Aegyptens. So ausgerüstet, übte er seine Kunst in solchen Provinzen des Reiches, die sich nicht so streng am Buchstaben des Gesetzes hielten, als dies in der Hauptstadt Bagdad der Fall war, und wenn der Verdienst auch nicht bedeutend ausfiel, so hatte er doch die Genugtuung, eine ihm ans Herz gewachsene Kunst zu pflegen, die das Gesetz verbot und die Gesetzgeber mit allen Mitteln verfolgten. Die Verhaltungsmaßregeln waren so streng, daß der Besitzer eines musikalischen Instrumentes vor den Magistrat gebracht und entweder gepeitscht oder in das Gefängnis gesetzt wurde.

Wie den Musikern, so ging es ebenso den Märchenerzählern, und da Mohammed alle phantastischen Erzählungen als der Seele gefährlich hinstellte, so gingen die ersten Kalifen mit aller Strenge gegen die Erzähler vor. Was vermögen aber alle Gesetze und Strafen, wenn etwas in einem Volke so festgewurzelt ist, wie bei den Arabern die Liebe zum Märchen? Wenn sie sich beim Feuer gelagert haben, Pferde und Kamele versorgt sind und das mäßige Mahl eingenommen ist, dann findet sich immer einer, der, wenn die Pfeife angesteckt ist, mit Erzählen beginnt. So ist es heutzutage und so war es, seitdem es Araber gab. Das Volk lauschte nur zu gern den phantastischen Erzählungen der Essamir, und zu den einheimischen Märchen gesellte sich von Persien aus eine Fülle indischer und persischer Fabeln und Märchen, die in besonderen Abendunterhaltungen, Makame genannt, dem lauschenden Publikum vorgetragen wurden. Aus solchen Abendunterhaltungen ist das große und berühmte Märchenwerk „Alif laila wa laila" („Tausend und Eine Nacht") entstanden, welche aus verschiedenen Ländern und verschiedenen Zeitperioden stammt, deren Hauptheld aber der Kalif Harun-al-Raschid.

Schon vor ihm wurden die mohammedanischen Gesetze und Vorschriften nicht mit der ursprünglichen Strenge gehandhabt, und dieselben Kalifen, die einstens Musiker und Märchenerzähler dem Gericht und Gefängnis überlieferten, versicherten sich jetzt ihrer Dienste, damit ihre Musik die Gelage, Gastmähler und sonstige Veranstaltungen verherrlichen und verschönern sollte. Sie hatten die Entdeckung gemacht, daß die Musik den Genuß des Weines, den Geruch der Blumen und die Schönheit der Frauen erhöhte. Was zuerst als verbotenes Vergnügen um so süßer schmeckte, weil es eben verboten war, das hatte allmählich aus den Häusern der Reichen den Weg in den Palast des Kalifen gefunden, und zur Zeit Harun-al-Raschids wurden die sinnlichen Genüsse des wohlhabenden Mohammedaners unter folgenden Punkten betrachtet: 1. schöner Garten, schöne Frauen, feiner Wein und zierliche Becher; 2. Myrten, Veilchen, Lilien und Rosen; 3. Laute, Dulzimer, Flöte und Gitarre.

Die Häuser der Wohlhabenden waren um einen Hof gebaut, in dessen Mitte sich ein Rasenplatz mit Bäumen und plätscherndem Springbrunnen befand. Hier verbrachte die Familie den größten Teil des Tages und hier nahm man die Mahlzeiten ein. An der einen Seite des Hofes war ein erhöhter Platz für die Musiker und Sänger. Je nach den Vermögensverhältnissen des Hauseigentümers erschienen diese in größerer oder geringerer Zahl und spielten oder sangen während der Mahlzeiten. Daraus ergibt sich schon die Tatsache, daß die Musik keine höhere Rolle spielte. In dem Märchenwerk „Tausend und Eine Nacht" lesen wir nirgends, daß man ihr eine tiefere Bedeutung beilegte als die, das Leben zu verschönern.

Wenn oben von der Blüte der Musik die Rede war, so dürfen wir also nicht den Maßstab anlegen, der auf heutige Musik Anwendung findet. Es war keine Kunstmusik in unserem Sinn. In der Erzählung des Barbiers von seinem sechsten Bruder lesen wir folgendes:

„Der Herr des Hauses ließ sodann mehrere Gerichte auftragen und aß mit meinem Bruder, bis sie satt waren. Dann begaben sie sich in das Trinkzimmer, wo Sklavinnen, schön wie der Mond, die verschiedensten Lieder sangen und auf den verschiedensten Instrumenten spielten. Dabei tranken sie, bis sie betrunken waren."

In der Erzählung von „Nur Ed-Din und Enis El-Jelies" will Harun-al-Raschid herausfinden, wie seine Scheiks, die gelehrten und heiligen Männer des Reiches, ihre Zeit zubrächten. Er klettert auf einen Baum, sieht den Scheik Ibrahim mit einem Becher in der Hand in Gesellschaft eines jungen Mädchens und hört, wie er gerade sagt:

„Herrin der Schönheiten, Trinken ohne lustige Töne ist nicht angenehm!"

Zugleich gibt uns dasselbe Märchen ein glänzendes Beispiel von der Macht der Musik über die menschlichen Leidenschaften. Entrüstet über das Betragen eines Mannes, von dem er glaubte, daß er allen Freuden der Welt Valet gesagt hätte und den er mit dem Becher in der Hand in der Gesellschaft eines Mädchens findet, beschließt Harun-al-Raschid den Tod der beiden. Er ruft seinen Vezier Jaafar zu sich auf den Baum, von wo aus sie folgende Szene beobachten:

„Der Scheik Ibrahim sagte: „O, meine Königin, ich habe durch Weintrinken den Anstand übertreten, aber das Vergnügen ist unvollständig ohne die melodischen Töne von Saiteninstrumenten." „Bei Allah, o Scheik Ibrahim," antwortete Enis El-Jelies, „wenn wir ein Musikinstrument hätten, wäre unser Glück vollkommen."

Daraufhin erhob sich Ibrahim vom Boden, entfernte sich und kehrte bald darauf mit einer Laute zurück. Der Kalif erkannte das Instrument als die Laute seines Freundes Is-hak.

„Bei Allah," rief er aus, „wenn das Mädchen nicht schön singt, werde ich euch alle kreuzigen lassen. Wenn sie aber schön singt, werde ich ihnen verzeihen und dich kreuzigen lassen."

„Dann wünsche ich, daß sie nicht schön singen möge," entgegnete Jafaar, „damit wir uns gegenseitig durch Unterhaltung aufheitern können."

Jetzt nahm das Mädchen die Laute, stimmte die Saiten und spielte in einer Weise, die Eisen hätte schmelzen und einen Idioten mit Verstand hätte begaben können. Darauf sang sie so lieblich, daß der Kalif ausrief: „O Jafaar, in meinem ganzen Leben habe ich eine solche bezaubernde Stimme noch nicht gehört!"

„Ich hoffe, daß der Zorn des Kalifen geschwunden ist," bemerkte der kluge Vezier.

„Ja, er ist geschwunden," antwortete der Kalif, „ich wünsche, hineinzugehen, mich zu ihnen zu setzen, um das Mädchen singen zu hören!"

Es ist nicht schwer zu erraten, welche Art von Liedern die Singemädchen wählten, um ihrem Herrn zu gefallen und ihn in die gewünschte Stimmung, die die Außenwelt in Nichts versinken ließ, zu bringen. Sehnsucht und Liebe — das waren die Themen, in denen sich ihr ganzer Gedankenkreis bewegte. Wie feurig diese Liebe war, davon gibt uns die Erzählung von Ali, dem Sohn Bekkars, Aufschluß.

Harun al Raschid hatte sich bei Schems en-Nahar zum Besuch angemeldet. Ihr Liebhaber Ali, der gerade anwesend war, versteckte sich bei seiner Ankunft. Nachdem der Kalif Platz genommen hatte, befahl er der Sklavin Gharam zu singen. Da sang diese so bezaubernd schön, daß Schems en-Nahar die Sinne schwanden und sie bewußtlos hinsank.

Auf ihren versteckten Liebhaber Ali wirkte der Gesang in gleicher Weise, denn auch er fiel in Ohnmacht.

Aehnlicher Wirkungen wird in „Tausend und Eine Nacht" noch öfters Erwähnung getan. Wir lesen von Sängerinnen, die so herrlich sangen, daß sie die Sinne der Zuhörer verwirrten, daß diese vor Entzücken beinahe außer sich gerieten und ihre Kleider zerrissen.

Ja, wir hören sogar in der bereits erwähnten Erzählung von „Ali, dem Sohn Bekkars", daß Schems en-Nahar bei dem Gesang einer Sklavin tot zu Boden fiel. Harun-al-Raschid war über diesen Todesfall eines von ihm angebeteten Mädchens so bekümmert, daß er befahl, „alle vorhandenen Saiten- und anderen Musikinstrumente zu zerbrechen."

Wir entnehmen daraus, daß die arabische Musik für die Trauer keine Stimme hatte. Gerade wie die in der babylonischen Gefangenschaft schmachtenden Juden weinend am Ufer saßen, während ihre Harfen an den Weidenbäumen hingen und erst wieder zur Musik griffen, als ihnen Zion neu erstanden war, so gönnen auch die Araber der Musik keinen Platz bei ernsten Veranlassungen. Ihre Toten werden unter Wehklagen, aber ohne Gesang bestattet. Wo es dagegen lustig hergeht, wo man den Sinnengenüssen frönt, da findet die Musik ein Heim. Da ertönen Lauten, Violen, Gitarren und Klarinetten und holde Sängerinnen tragen üppige Liebeslieder vor. Keine Hochzeit war ohne Musik. Wohlhabende Bürger ließen bei solchen Gelegenheiten die Stadt schmücken, Zauberer, Tänzer, Spieler und Künstler aller Art zeigten ihre Künste, Trommelwirbel erfüllten die Luft und die Armen hatten einen guten Tag. Vor allem aber nahm der Gesang die erste Stelle ein. In der Erzählung von „Mohammed Ali der Juwelier" lesen wir, daß, nachdem der Kadi vor Zeugen den Bund zwischen Ali und Dunya

geschlossen hatte, die Weingefäße gebracht wurden. Der heiße Südwein stieg in die Köpfe und man verlangte Musik. Zehn Lautenspielerinnen sangen nacheinander. Als aber Dunya die Laute nahm, sang sie schöner als alle anderen.

Auch alle Volksfeste wurden mit Musik gefeiert. Der Neujahrstag z. B. war für die Araber ein allgemeiner Festtag. Man verbrachte ihn auf dem Fluß mit Gesang und Lautenspiel. Außer diesem Fest feierte man in Persien noch den Tag der Herbsttagundnachtgleiche. Der König beförderte seine Beamten, öffnete die Tore seines Palastes, gab und empfing Geschenke, und das Volk verbrachte den Tag unter Musik und Gesang. Wenn berichtet wird, daß die Musik für den einen Nahrung, für den zweiten ein Heilmittel und für andere ein Fächer ist, daß manche eine Einladung zum Essen ablehnen und Gesang verlangen, da ihre „Speisen in der Anbetung Gottes im Herzen und in dem Anhören von Liedern" bestünden, so können wir wohl verstehen, wie die strengen Gesetze und Gebote Mohammeds außer acht gelassen wurden. Man hatte gelernt, mit zunehmendem Luxus dem Leben angenehmere Seiten abzugewinnen.

Es wurde bereits erwähnt, daß sich die Beduinen des Abends um das Lagerfeuer setzten und dem Märchenerzähler lauschten. Sie gingen aber noch weiter und belebten die großartige Oede der Wüste durch Musik. In der Erzählung von „Ali von Kairo" wird berichtet, daß, nachdem sich der Staub verzogen hatte, eine Karawane mit Maultieren, Treibern, Dienern und Fackelträgern sichtbar wurde, die sich unter Gesang und Tanz näherte.

Die Ausübung der Musik lag in den Händen von besonders ausgebildeten Sängern und Musikern, die, nachdem einmal das Vorurteil gegen Musik geschwunden war, kaum in genügender Zahl zu beschaffen waren. Die Bettelmusiker, die dann herangezogen wurden, konnten sich wahrscheinlich betreffs ihrer Fertigkeiten nicht mit den Berufsmusikern messen. Doch auch sie nützten das Verlangen nach Musik zu ihren Gunsten aus. Da sie keine eigenen Instrumente besaßen, wurden sie ihnen von dem jeweiligen Hauseigentümer gestellt. Es ist ferner bekannt, daß sich diese Leute in auffallender Weise kleideten und daß sie das Gesicht glatt rasierten, was ihnen in mohammedanischen Ländern ein groteskes Ansehen verlieh. Außer diesen Berufsmusikern gehörten zur Zeit Harun-al-Raschids zum Harem jedes wohlhabenden Arabers musikalische Sklavinnen, die, wie wir aus „Tausend und Eine Nacht" ersehen, teilweise im Besitz von bezaubernden Stimmen waren, und, wenn wir dem Märchenerzähler glauben, eine gründliche Ausbildung genossen hatten. In der Erzählung von „Nur ed-Din und Enis el-Jelies" beschreibt der Händler eine von dem Vezier für den Kalifen ausgesuchte Sklavin folgendermaßen: „Der Preis für sie beläuft sich auf zehntausend Goldstücke. Ihr Eigentümer hat geschworen, daß dies nicht der Preis für die von ihr verzehrten Hühnchen, noch der Preis für die Kostüme sei, die sie ihren Lehrern geschenkt hat. Sie hat Schreiben gelernt und Grammatik und Lexikographie; sie kann den Koran auslegen, versteht die Fundamente des Gesetzes, der Religion, der Arzneikunde, der Konstruktion des Kalenders und besitzt die Kunst, musikalische Instrumente zu spielen." — Daß bei dieser Anpreisung wahrscheinlich manches übertrieben ist, muß man der Sucht des Orientalen, alles auszuschmücken, zugute halten, denn in dem ganzen Märchenwerk ist nie die Rede, daß die Sklavinnen je in die Lage kamen, die oben aufgezählten Kenntnisse zu verwerten. Nur die Musik macht eine glänzende Ausnahme. Sie sangen entweder einzeln oder im Chor und begleiteten den Gesang mit der Laute.

Von absoluter Instrumentalmusik hören wir in „Tausend und Eine Nacht" nur selten. Wo ihrer erwähnt wird, da tritt schließlich immer die menschliche Stimme hinzu, und die Instrumente übernehmen die Begleitung. Die Laute ist das Lieblingsinstrument des Arabers. Nach der Ueberlieferung soll unter einem der ersten Kalifen ein arabischer Musiker durch den Gesang persischer Arbeiter, die in Mekka ein Haus bauten, so hingerissen gewesen sein, daß er nach Persien wanderte, um die dortige Gesangsmethode sich anzueignen. Er eignete sich nicht allein diese Methode an, sondern brachte auch ein persisches Instrument, die Laute, mit in die Heimat. Dieses Ereignis wird in das 6. Jahrhundert unserer Zeitrechnung verlegt.

Von Schlaginstrumenten wird in „Tausend und Eine Nacht" die Trommel und das Tamburin erwähnt. Erstere tritt einmal in Verbindung mit Pfeifen auf, als der König nach dem tausendundersten Märchen der Erzählerin Shahrazade, die ihn so angenehm unterhalten hatte, mitteilte, daß ihre Erzählergabe ihr das Leben gerettet habe, nachdem er, weil ihn seine erste Frau hinterführt hatte, jeden Abend eine Jungfrau hatte hinrichten lassen. Dreißig Tage lang wurde die Stadt aufs herrlichste geschmückt. „Trommeln wurden gerührt, Pfeifen ertönten und Künstler aller Art zeigten ihre Künste."

Sonst tritt die Trommel allein auf, um bei öffentlichen Volksfesten den allgemeinen Lärm zu erhöhen. Ihr ist also, wie auch ihren Verwandten, den Saiten- und Blasinstrumenten, eine harmlose und bescheidene Rolle zugeteilt. Nur in einem Falle werden der Trommel unheimliche Kräfte zugeschrieben. Diese interessante Ausnahme ist in der Erzählung von „Hassan von El-Basrah" enthalten, wo der persische Zauberer Bahram eine Trommel bei der Ausübung der schwarzen Kunst verwendete. Es heißt dort: „Der Zauberer setzte sich auf den Boden, zog aus seiner Tasche eine Trommel aus Kupfer hervor nebst einem Schläger, der aus Seide und Gold gearbeitet und mit einem Talisman versehen war. Er schlug damit auf die Trommel, und als er sie geschlagen hatte, erschien weit draußen in der Wüste eine Staubwolke. . . . . . Nach einiger Zeit verschwand der Staub und drei weibliche Kameele wurden sichtbar."

Das Tamburin treffen wir in Verbindung mit Laute und Harfe, und zwar in der Erzählung von dem „Gepäckträger". Drei fremdländische Bettler werden von Damen mit Speise und Trank bewirtet und verlangen, um sich erkenntlich zu zeigen, Musikinstrumente. Der Erste erhielt ein Tamburin von El-Mosil, der Zweite eine Laute von El-Erak und der Dritte eine persische Harfe. Sie spielten auf diesen Instrumenten, und die Damen begleiteten sie mit heller Stimme.

Von Blechinstrumenten ist in dem ganzen Märchenwerk nur einmal die Rede, und zwar in der Erzählung von dem „Zauberpferd". Drei Weise überreichen dem Könige an einem der großen Festtage Geschenke: der erste einen goldenen Pfau, der durch Flügelschlagen und Schrei die Stunde des Tages und der Nacht angibt; der zweite ein Pferd aus Elfenbein und Ebenholz, das den Eigentümer überall hinträgt und der dritte eine Trompete aus Erz, deren Ton in die Reihen des Feindes Tod und Verderben bringt.

Wie wir in vorstehenden Betrachtungen gesehen haben, ist die Musik der Araber selten lärmend. Saiteninstrumente finden am meisten, Trommeln und Pfeifen fast nur bei öffentlichen Festen Verwendung.

Der Gesang ist einschmeichelnd und träumerisch, weich und zart wie die Zusammenstellung der Farben, und alles ist geeignet, den Menschen einzulullen und über die Rauheiten des Lebens hinwegzutäuschen. **Fritz Erckmann.**

---

# Aus dem Musikleben Londons.

### Die Coventgarden-Oper. — Die russische Oper.

DIE Oper ist in London im Aufschwung begriffen. Die diesjährige große Saison in Coventgarden übertraf die vorhergehenden Saisonen an Glanz und Bedeutung. Sie begann mit deutschen Vorstellungen. Der Nibelungenring wurde dreimal vorgeführt. Die dritte Reihe wurde hinzugefügt, um dem Andrang zu genügen. *Artur Nikisch* war der Dirigent. Er bedeckte sich mit neuem Ruhm und wurde ganz außerordentlich gefeiert. Bei der Mehrzahl der Sänger und Sängerinnen zeigte sich gegenüber dem Vorjahr eine Abnahme in Frische und Geschmeidigkeit des Tons. Es waren aber bedeutende Leistungen, in dramatischer Hinsicht namentlich, die geboten wurden von den Sängerinnen: *Kappel*, *Saltzmann-Stevens*, *Kirkby-Lunn*, den Sängern *Hensel*, *Cornelius*, *Bechstein*, *Fönß*, und besonders *van Rooy* und *A. Kieß*. Es führten sich ein der Bassist *Bader* und mit wesentlichem Erfolg die Altistin *Howard*. Willkommen war die Wiederbelebung der älteren Opern Wagners, des „Tannhäuser", „Lohengrin" und des „Fliegenden Holländers". Die letzteren waren seit mehreren Jahren in Coventgarden nicht gehört worden. Der Besuch war sehr zahlreich. Frl. *Destinns* Senta war eine poetische Gestalt und ihr Gesang war großartig. *Hofbauers* Holländer ermangelte etwas der Kraft, war aber trefflich charakterisiert. Die Aufführung von „Tristan und Isolde" mit Saltzmann-Stevens, Kirkby-Lunn, van Rooy und Cornelius als Hauptdarsteller zeichnete sich durch gesanglichen Wohlklang aus. Im allgemeinen herrschte in diesen Aufführungen kein starkes Leben trotz Dr. *Rottenbergs* Sorgfalt und Eifer, was wohl zum Teil dem Mangel an Proben und einer natürlichen Abspannung zwischen den Ringaufführungen zuzuschreiben war. Während der Abwesenheit von Prof. Nikisch dirigierte Hofkapellmeister *Paul Drach* (Stuttgart) die „Götterdämmerung" mit großer Umsicht und Energie. Einige Aufführungen der „Königskinder" waren sehr anziehend und triebkräftig. Aber die Symbolik und die kindliche, humorvolle Poesie fand wenig Verständnis trotz aller Anerkennung der Presse. Eine Neuheit in der deutschen Saison ist eine Seltenheit. Leider erzielte *Waltershausens* „Oberst Chabert" keinen besonderen Erfolg. Mangel an einheitlichem Stil und originellem Melos, Abhängigkeit der Musik von anderen und Längen im Libretto wurden als Gründe angegeben. Aber das Geschick des Komponisten wurde betont und die Aufführung war sehr dramatisch. Aehnlich erging es der Neuheit des italienischen Repertoires,

der Oper „La Dubarry“ von *Camussi*, die ebenfalls überraschend schnell den Weg nach Coventgarden fand. Mme. *Edvina* in der Titelrolle, Signor *Sammarco* als der verräterische Hausmeister Zamor, ein Mulatte und Signor *Martinelli* als der Liebhaber, Duc de Brissel, gaben sich mit dem Dirigenten *Parizza* und allen Beteiligten Mühe, der Oper zur Wirkung zu verhelfen und der Komponist wurde zweimal gerufen. Seine Erfindungskraft geht nicht über das Gewöhnliche hinaus und ist von Massenet und Puccini beeinflußt. Die szenische Darstellung der vier Bilder aus dem Leben der berühmten Kurtisane haben Reiz, der Salon in Luciennes, der Park in Trianon und das Kloster Pont-aux-Dames. Das kann man auch der Gavotte im alten Stil und dem Intermezzo im $^6/_4$-Takt nachsagen. Die erste Woche der italienischen Saison war sensationell. *Wolf-Ferraris* „Geheimnis der Susanna“ mit Mme. Nielsen in der Titelrolle machte den Anfang. Das Ereignis des ersten Abends war aber das Wiederauftreten Carusos nach sechs Jahren. Es gab doppelte Preise, das Haus war voll und die durch die Presse seit Wochen in die Höhe getriebene Spannung machte auch den Sänger so aufgeregt, daß er erst mit „Vestila giabba“ zu seinem Recht kam. Daß die Stimme des Sängers eine dunklere Farbe angenommen hat und nicht mehr dieselbe Frische und Mühelosigkeit besitzt wie früher, war zu erwarten. Aber er hat andererseits an künstlerischer Kraft und Herrschaft über Mittel und Ausdruck im Gesang und Spiel bedeutend gewonnen und steht, was Stärke, Schönheit des Tons, Ausdauer und Schwungkraft der Empfindung anlangt, auf einsamer Höhe. Caruso sang zehnmal in „Aïda“, „La Tosca“ und „La Bohéme“ und wurde mit Beifall überschüttet. Mme. *Melba* heimste ebenfalls besondere Ehren ein. Es ist 25 Jahre her, seit sie mit Ausnahme einer Saison jedes Jahr in Coventgarden sang. Der Jahrestag wurde mit einer Aufführung von „La Bohéme“ gefeiert. Nach dem dritten Akt verwandelten die Choristinnen die Bühne in einen Blumengarten und die Sängerin dankte nach einer großartigen Ovation mit einigen Worten. Frl. Destinn erhielt sich in ihren einzigartigen Gestaltungen („Aïda“, „La Tosca“, „Madame Butterfly“) in der enthusiastischen Anerkennung, die ihre künstlerische Leistung so reichlich verdient. Die englische Primadonna Mme. *Edvina* zeichnete sich namentlich im Schmuck der „Madonna“ aus — die Oper wurde fünfmal gegeben — und in „Louise“. Es war nur natürlich, daß jede der leitenden Sängerinnen mit Caruso zusammen auftrat. Es gab aber dieses Jahr mehr Abwechslung in der Besetzung als sonst. Mme. *Carmen Melis*, die Tenöre *Mac Cormack*, *Martinelli*, die Baritone *Scotti*, *Sammarco*, *Crabbé* und *Gilly* (Rigoletto) und die Bässe *Huberdlan* und *Aquistapace* (Leporello) wetteiferten stimmlich und gesanglich und schauspielerisch in einem Repertoire, das bald stereotyp zu werden droht. In den Alt- und Mezzosopranrollen tat sich dieses Jahr Mme. *Kirkby-Lunn* besonders hervor („Amneris“, „Dalila“). Gegen Ende der Saison kam nach vier Jahren wieder Mozarts „Don Juan“ in Italienisch auf die Bühne und zog eine große Hörerschaft an. Von den 27 Opern wurden „La Tosca“ achtmal, „Aïda“ und „La Bohéme“ siebenmal, „Madame Butterfly“ sechsmal gegeben. In der Saison hatte Wagner und Puccini je 27 Abende. Das französische Repertoire umfaßte 15 Abende: „Louise“, „Faust“, „Romeo und Julia“, „Pelléas und Melisande“ mit dem vorzüglichen Sänger Maguenat als Pelléas, trefflich dirigiert von A. Caplét und „Samson und Dalila“ in einer Festaufführung zu Ehren von Saint-Saëns, der von der Bühne aus die Glückwünsche seiner zahlreichen Freunde entgegennahm. Von Anfang Februar bis Anfang März wird eine deutsche Saison stattfinden und „Parsifal“ aufgeführt werden. Prof. Wirk aus München hat die Regie übernommen und die Vorbereitungen sind im Werk. Im nächsten Sommer wird Verdis „Falstaff“ neu einstudiert werden. —

Als nach verschiedenen Dementis die kurze Saison der russischen Oper im Drurylane-Theater zur Tatsache wurde, schüttelten viel wohlunterrichtete Leute die Köpfe und prophezeiten, daß sich Sir *Joseph Beecham*, der Vater des Dirigenten *Thomas* Beecham, in diesem Unternehmen, wie in einigen vorhergehenden Opern- und Schauspielunternehmungen stark verrechnen werde. Das russische Ballett hatte seine Anziehungskraft nach mehreren Jahren in Coventgarden etwas verloren. Eine Oper, in einer gänzlich fremden Sprache, mit unbekannten Stoffen, bei gesteigerten Preisen, in der Hochsaison, mit Coventgarden und all den übrigen Verbindlichkeiten und Veranstaltungen, die die wohlhabenden und leitenden Schichten der Gesellschaft in Anspruch nehmen, wie wird sie sich, wenn auch nur fünf Wochen, halten können? Dazu kam, daß die in His Majestys Theater von Thomas Beecham und Sir Herbert Tree ins Werk gesetzten englisch-deutschen Aufführungen von „Ariadne auf Naxos“ ein starkes Defizit, man spricht von 80000—100000 M., hinterlassen hatten. Aber die russische Oper schlug sofort ein, rief außerordentliches Aufsehen hervor und wurde vom Königl. Hof, der hohen Gesellschaft und allen Gesellschaftsklassen enthusiastisch aufgenommen. Der Erfolg war um so merkwürdiger, als diese russischen Werke, die doch schon das vierzigste Lebensjahr überschritten hatten, außerhalb Rußland erst kürzlich in Paris bekannt geworden sind.

Es ist aber nicht schwer, die Gründe des Erfolgs aufzudecken, die ebensowohl in den Werken selbst als in der Art der Darstellung liegen. Es wurden drei Opern gegeben: „Boris Godounow“ und „Khowantschina“ von *Moussorgsky* und „Iwan der Schreckliche“ (früher genannt „Das Mädchen von Pskow“) von *Rimsky-Korsakow*. Die Stoffe, der russischen Geschichte entnommen, behandeln politische, soziale und religiöse Kämpfe; ein Hauptcharakter tritt hervor, Liebesverhältnisse sind Episoden; der dramatische Zusammenhang ist äußerlich lose; es sind Szenen aus dem Volksleben und dem Leben der leitenden Persönlichkeit, die sich so aneinanderreihen, daß man einen Einblick in die Sitten und Gebräuche und die Beweggründe des Handelns bekommt. Die Musik ist vor allem volkstümlich. Volkslieder sind reichlich einverleibt und Rhythmus und Melodie der eingestreuten Lieder, sowie der Rezitative und Chöre schließen sich dieser Ausdrucksweise an. Es war Moussorgskys Bestreben, seine Musik den Akzenten und dem Tonfall der Sprache genau anzupassen. Es lebt somit in seiner Musik eine naturelle, aufrichtige und lebensvolle Empfindung. Sie spielt nur als die Sprache und Handlung charakterisierend eine Rolle. Die Mittel sind sehr knapp und oft schmucklos. Im Khowantschina“ zeigt sich etwas mehr Schliff, die Orchestration dieser Oper ist neuerdings von Ravel und Strawinski zum Teil neu geschaffen worden. Diese Komponisten haben auch teilweise den ursprünglichen Text wiederhergestellt. „Boris Godounow“ wurde von Rimsky-Korsakow instrumentiert. Seine Musik ist abwechslungsreicher und farbenprächtiger als die Moussorgskys und er schweift in Vorspielen oft in die Weite. Aber bei beiden fällt und hebt sich der dramatische Schwung natürlich im Zusammenhang mit der Handlung und die Melodik hat vielfach großen Reiz. Trotz alledem hat man den Eindruck, daß die Musik an und für sich das Interesse nicht allein und nicht durchaus zu fesseln vermag. Auf der Bühne herrscht starke Abwechslung zwischen Szenen Einzelner und großen Volksszenen, Einzug, Krönung, Beratung, Kampf und Aehnliches. Gewalttätigkeiten und Exzesse sind häufig. In der Handlung und in Bewegung macht sich ein halb barbarisches Temperament geltend. Die seltsamen Sitten, die auffallenden, malerischen Kostüme ziehen das Auge an. Ein starker Sinn für Harmonisierung und treffende Gegenüberstellung von Farben und ein scharfer Blick für feine Abtönung neben aller Realistik zeigte sich im Aufbau und der Aufmachung der Szenen.

Die Aufführungen waren vorzüglich. Alles lebte und webte, und alle Teilnehmer waren so wohlvorbereitet und zeigten sich so vom Eifer und der Leidenschaft der Musik und Handlung durchdrungen, daß die Aufmerksamkeit gefesselt blieb und die Teilnahme sich oft zur Erregung steigerte. Das Beecham-Orchester bewies sich als vortrefflich und der russische Dirigent *E. Cooper* ragte durch Tatkraft und Meisterschaft hervor. Aber der größte Eindruck blieb das Auftreten *Schaleapins*. Er ist ein genialer Künstler. Seine Stimme ist warm und klangvoll, aber weder von großer natürlicher Kraft noch Schönheit. Sie gehorcht dem Sänger zum Ausdruck jeder Gemütsbewegung. Seine Darstellung der gewalttätigen, von Leidenschaft durchwühlten Charaktere war großartig im schnellen Wechsel der Empfindung, in großer Abwechslung der Nuancen, in Natürlichkeit, Kraft und Würde. Er überragte weit die übrigen Darsteller, die sich aber alle durch lebensvolles Spiel und deutlichen gefühlsmäßigen Gesang auszeichneten. Stimmlich traten die Bässe hervor unter den Solisten wie im Chor.

Drei neue Ballette wurden eingeführt, aber keines schlug ein. In „La tragédie de Salome“, 1907 in Paris herausgebracht, interessierte die geschickt gemachte und reizvolle Musik, die virtuose Kunst der Tänzerin *Karsarina* in einem zum Teil auf den Körper gemalten Anzug und die impressionistisch gemalte Symbolik der Vorhänge. In „Les jeux“ mit feinsinniger Musik von *Debussy* treiben zwei Mädchen ein Liebesspiel mit einem jungen Mann; alle tragen Sportanzug. In diesem Ballett beginnt der Tänzer *Nijinsky* seinen Feldzug gegen die Kurve in der Bewegung. Er will das Konventionelle aus der Tanzkunst ausmerzen und dafür natürliche Ausdrucksbewegungen des ganzen Körpers setzen. Das Gesicht nimmt er merkwürdigerweise aus. Aber die eckigen scharfen Bewegungen stoßen ab und es ist damit nur ein anderes Schema aufgestellt. Einen kleinen Aufruhr verursachte das Ballett „Le sacre du Printemps“. Es handelt sich um die Sonnenverehrung eines primitiven Volkes und die Aufopferung eines Mädchens, die im Tanz sich erschöpft. Die Musik *Stravinskis* rief Sensation und starken Widerspruch hervor. Sie ist rhythmisch sehr interessant, aber in der Häufung von Dissonanzen, z. B. Dur und Moll zusammen, unverständlich und widerwärtig. Die Orchestration sucht ebenfalls das Tierische, Wilde grell zu malen. Stravinski steht demnach mit Schönberg und Scriabine im Vordertreffen der Vorkämpfer rücksichtsloser Dissonanz.

**C. Karlyle.**

# Straßburger Brief.

Bis weit in den Sommer hinein hat unser musikalisches, speziell Konzertjahr geragt, so daß wir erst jetzt zu einer abschließenden Betrachtung der zweiten Saisonhälfte gelangen. — Wie bekannt, stehen die wichtigsten Veranstaltungen unseres Musiklebens unter städtischer Regie, so vor allem die Abonnementskonzerte des städtischen Orchesters unter *Pfitzner*. Die zweite Hälfte brachte an symphonischem Material zunächst ein beinahe abendfüllendes „Klavierkonzert" von *Busoni* — mit dem Autor am Flügel —, ein monströses Werk, die Sätze ins Ungemessene zerfließend, jedoch wahrer Melodik bar, im Schlußsatz gar mit einem Männerchor versehen, Gesamteindruck: „Viel Lärm um Nichts" und einmütige Ablehnung von Publikum und Kritik. Schuberts meines Erachtens stark überschätzte „Unvollendete" leitete den Abend ein. Um so genußreicher war der nächste, Brahms gewidmet, dem Meister, der wie ein Rembrandt in das sezessionistische Gepinsel (oder Gewinsel) unserer Tage blickt! Seine Zweite Symphonie, die Altrhapsodie (*Fr. Durigo*), eine der Serenaden, Lieder und die akademische Ouvertüre füllten das Programm. Das achte Konzert enthielt als Novität eine symphonische Dichtung „Tatra" von *Novak*, Schumanns köstliche „Frühlingssymphonie" und solistisch Teresa Carreño mit dem Tschaikowsky-Konzert, sowie einen mäßigen Wiener Tenor: Gürtler. Als neuntes wurde vom städtischen Chor *Bruchs* „Odysseus" geboten (Leitung Prof. *Münch*); unter den Solisten ragte der schöne Sopran des Frl. *Damm* und der kraftvolle Bariton von *Geiße-Winkel* hervor, während der schwache Mezzosopran des Frl. *v. Skopnik* trotz geschmackvollen Vortrags der Altpartie nicht gewachsen war und der Wiesbadner Tenor *Gerhards* völlig versagte. Im letzten Konzert hörte man noch Beethovens Siebente mit dem stets übereilten Finale, einen sentimentalen Hymnus von Tommasini, einen gefälligen dramatischen Prolog von *A. Scharrer* und den prächtigen Cellisten *Casals* mit dem Dvorák-Konzert. Der Chor machte noch mit Mozarts c moll-Messe bekannt; die Ausgrabung dieses mit seinen kurzen, opernhaften Sätzchen keinerlei religiöse Stimmung erweckenden Werkes war ziemlich überflüssig, und vermochte trotz des schönen Vortrags von *Fr. Stronck* und *Hill*, sowie des Bassisten *Gleß* (unzulänglich war der Tenor *Baldzun*) nicht zu fesseln. Ueberhaupt sind unsere C h o r verhältnisse recht trübselig, und wir hätten den ganzen Winter kein neueres Oratorium gehört, hätte nicht *Frodl* mit dem Frauenchor des Männergesangvereins *Wolf-Ferraris* interessante, den Bach-Stil ins Moderne übertragende „Vita nuova" zu verdienstvoller Aufführung gebracht (Soli *Fr. v. Conta* und *Sidney Biden*). — Vier Volkskonzerte (zwei für Orchester, zwei für Kammermusik) stellten klassische Abende zu niederem Einheitspreis dar — das „Volk" geht doch nicht zu solcher Musik! Frau *v. Manoff* am Klavier (Grieg-Konzert), gesanglich Frl. *Schönholtz* (Alt) und *H. Hofmüller* (Tenor), ferner *H. Grevesmühl* (Mendelssohns Violinkonzert) bereicherten solistisch die Abende, an denen sich auch *Pfitzner* als feinfühliger Pianist beteiligte.

Für Kammermusik sorgte sonst das städtische Quartett (unter Führung des letztgenannten Geigers); man hörte neben einigen Klassikern das etwas herbe Divertimento von *Jos. Haas* und *César Francks* Klavierquintett (mit *H. Stennebrüggen*). Das *Klingler*-Quartett gab ein klassisches Gastspiel; im Tonkünstlerverein spendete *Busoni* einen Abend (u. a. sämtliche Chopin-Präludien), *Theo Kreiten* (München) trug (mit Grevesmühl) seine auch beim Jenenser Tonkünstlerfest abgelehnte Violinsonate vor, die im Grunde eine Verhöhnung des Publikums bedeutet und die *Brüsseler* erfreuten mit Beethovens op. 59 C dur, nachdem sie vorher ein Tschaikowsky-Quartett unbegreiflich zerkratzt hatten. — An Kirchenkonzerten ist hier kein Mangel. *Münch* brachte in der Wilhelmerkirche die Johannis-Passion schön heraus (außer Frl. Leydhecker hiesige Solisten), in der Reformierten Kirche sang man außer drei Bach-Kantaten eine kunstreich geschriebene moderne von *Ulrich Hildebrandt*, in der Evangelischen Garnisonkirche konzertierte der treffliche Organist *Rupp* mit Frau *v. Conta*, Frl. *Gunsell*, *H. Göbel* (Baß) usw. — Derselbe gab auch (mit Frau *Petit*, Sopran) einen Bach-Gedenkabend an der Silbermann-Orgel der *Thomaskirche* und ein Orgelkonzert im Sängerhaus, wobei der Sopran des Frl. *Krükl* sich als „fehl am Ort" erwies. Die Kosten eines zweiten solchen populären Orgelabends bestritt *H. Böll* und ein Chor mit einem äußerst monotonen Requiem von Mitterer. Alle sonstigen ähnlichen Veranstaltungen zu erwähnen, würde zu weit führen. Der Erwähnung wert aber sind die weit über das Dilettantische hinausragenden Leistungen der von Musikdirektor *Frodl* dirigierten Vereine. Dies ist einmal der Männergesangverein, der neben seinen eigenen trefflichen Vorträgen als Solisten den Bariton *Egenieff* (Berlin) und die anmutige französische Geigerin Frau *Chemet* hören ließ; die Lautensängerin *M. Geyer* ist etwas varietémäßig gefärbt. Auch der Frauenchor vermittelte ansprechende Eindrücke, zum Teil mit hiesigen Solokräften, der Eilpianist *Goldschmidt* (Berlin) konnte mir nur teilweise gefallen. Auch der Orchesterverein verdient manches Lob; nur soll er keine symphonischen Konkurrenzen mit dem städtischen Orchester veranstalten! Von Interesse waren u. a. zwei Serenaden von *Reinecke* und *Suk*; die hiesige Pianistin Frl. *Apel* bewährte sich besser als die Wiesbadnerin Frl. *Lawaczek*. Auch ein zweiter (altelsässischer) Orchesterverein, Philharmonie (Dirigent *Riff*) gab Erfreuliches zu hören; er pflegte die Heimatkunst mit den Dichtungen Sapho von *Bopp* und Moyen-âge von *Boellmann*, auch das Ewig-Weibliche mit einer recht konventionellen Ouvertüre von Frau *v. Mosch*. Nach Höherem strebt auch der Männergesangverein Union chorale, wo der vorzügliche Bariton *Albers* besser gefiel als die Pariser Sopranistin *La Senne*. Ueber den *Lacombe*-Abend ist in diesen Blättern schon berichtet worden, ebenso über das dreitägige Musikfest (Ende Mai) mit den Dirigenten *Reger*, *d'Indy* und *Pfitzner*.

Für Solistenkonzerte ist Straßburg ein undankbarer Boden, worüber selbst bewährte einheimische Künstler zu klagen haben. Schönen Erfolg hatte der hier beheimatete junge, aber doch schon künstlerisch reife Pianist *Möckel* (u. a. mit Regers formgewandten Bach-Variationen), desgleichen *Fr. v. Lammens* Pfitzner-Liederabend (am Flügel der Komponist). Prof. *Friedberg* erfreute durch einen Sonatenabend mit dem Cellisten *v. Zweygberg*; nicht minder das Pariser Künstlerpaar *Cortot* (Klavier) und *Thibaud* (Geige). Von einheimischen Sängerinnen gaben noch wohlgelungene Konzerte Frau *Altmann* (Alt; am Flügel Schreiber dieses), Frl. *Gerhold* (Pfitzner) und Frau *Mahlendorff* mit einigen jüngeren Instrumentalisten. Im Konzert des Emeritenvereins führte *H. Wittberger* eine eigene Violinsonate vor (mit *H. Kremer*) und Frl. *Damm* sang u. a. Lieder des hiesigen Komponisten *Erb*. — Mit *sechs Schülerkonzerten* des *Konservatoriums* (Direktor Pfitzner), die manches künstlerisch Bemerkenswerte boten, verschiedenen analogen Privatveranstaltungen, sowie den Konzerten des städtischen Orchesters in der Orangerie (Dirigent *Fried*), nebst mehreren Vereinssommerfesten ebendaselbst klang die bis in den Sommer sich erstreckende Konzertsaison aus.

Die *Oper* bot auch in der zweiten Saisonhälfte quantitativ ziemlich wenig — ihr Repertoire bedürfte dringend einiger Bereicherung. Künstlerisch die bedeutsamste Tat war die von Pfitzner inszenierte und geleitete Aufführung seiner „Rose vom Liebesgarten", die namentlich im ersten Akt hohe musikalische Schönheiten enthält, während der zweite dieses Element mitunter gegenüber dem dramatisch-charakteristischen zurücktreten läßt. In Anbetracht der vielen Adagios tritt auch manchmal der Eindruck von Längen auf. Zu dem künstlerischen Erfolg des Musikdramas, der freilich durch die schwer verständliche, ziemlich undurchsichtige Handlung etwas gehemmt wird, trug neben der Leistung des Autors an Ausstattung und Interpretation nicht wenig die löbliche Wiedergabe der Hauptrollen durch Frl. *Gärtner*, *H. Hofmüller* und *Gleß* bei. Als Novitäten erschienen ferner *Andrans* zierliche Mascotte (Fr. Nachbauer-Croissant) und *Falls* humorvoller „Lieber Augustin", und zum Saisonschluß noch *Kienzls* in der Handlung nicht unwirksamer und musikalisch stark populär gehaltener, den dramatischen Inhalt nicht erschöpfender „Kuhreigen". Eine Gesamtaufführung des Wagnerschen „Nibelungenrings", wobei der erste und letzte Abend in neuer Ausstattung sich zeigte, ließ den qualitativen Hochstand unserer Oper erkennen, nicht minder wie die „Meistersinger"-Reproduktion. Unglück hatte dabei ein gastierender Siegfried aus Stuttgart, *H. Thyssen*, der, leider infolge körperlicher Indisposition, den dritten Siegfried-Akt regelrecht „warf". In der „Götterdämmerung" verabschiedete sich unser seitheriger Heldentenor *Theodor Wilke*, ein fleißiger und zuverlässiger, nur in bezug auf das Material nicht allzuglänzend bedachter Sänger, dessen Freunde die an sich wohlverdienten Abschiedsehrungen etwa zur Proportion eines Caruso emporgetrieben hatten! Sein Nachfolger, *H. Bischof* (Graz), erwies sich in den Probegastspielen als Träger eines kraft- und schmelzbringenden Organs. Auch die jugendlich-dramatische Sängerin Frau *Mahlendorff* verläßt uns, im Zenit ihres Könnens, und wird durch Frau Dit-Beraneck (Mainz) ersetzt. Das übrige, fast durchweg Gutes leistende Personal bleibt — bis auf einen Spieltenor — das gleiche, ebenso bleiben neben Operndirektor Pfitzner die Kapellmeister *Büchel* und *Fried*, während die Oberleitung an Stelle des krankheitshalber zurückgetretenen *H. Wilhelmi* in die Hände von Herrn *Anton Otto* übergegangen ist. — Möge er im Verein mit dem Operndirektor Pfitzner das bisherige künstlerische Niveau unserer Oper aufrechterhalten — wofür u. a. der von der Stadt mit 25 000 M. dotierte „Parsifal" ein Prüfstein sein wird —, und mit dafür Sorge tragen, daß die Lücken des Repertoires im Sinne der geplanten Absichten erwünschten Maßes ausgefüllt werden! **Dr. Gustav Altmann.**






**Halle a. S.** Am Stadttheater werden in der kommenden Spielzeit drei neue Kapellmeister tätig sein: *Hermann Wetzlar* (bisher in Riga) — große Oper und Symphoniekonzerte, *Wilhelm König* (bisher in Elberfeld) — Spieloper, *Dr. Egon Plank* (bisher in Elbing) — Operette. An neuen solistischen Kräften wurden verpflichtet: Frieda Gollmar und Hete Kaiser (Altpartien), Blanda Hoffmann (Soubrette), Margarete Wrycza und Emmy Reiße (kleine Sopranpartien). Der Spielplanentwurf verheißt u. a. einen Verdi-Zyklus und an Novitäten: Wagners „Parsifal", Waltershausens „Oberst Chabert" und Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen", sowie ein ganzes Bündel neuer Operetten. Die Kosten der Parsifal-Aufführungen will nunmehr die Direktion, Geh. Hofrat *Richards*, aus eigenen Mitteln bestreiten, da die Stadtväter die vom Magistrat befürwortete Beihilfe abgelehnt haben. — Die Sommerkonzerte auf ein höheres Niveau zu bringen, hat Kapellmeister *Heinrich Laber* als Leiter des Stadttheater-Orchesters mit reichem Erfolge angestrebt. An seinem Benefizabend gab es gleich zwei Neuheiten zu hören: *Hans Hubers* A dur-Symphonie No. 6 und *Hans F. Schaubs* „Drei Intermezzi" op. 5. Die Symphonie zeigt sich in glänzendem Orchestergewande, den Gedanken fehlt aber meistens der eigentlich symphonische Charakter. Schaubs Intermezzi erweckten lebhaftes Interesse. Es sind apart klingende und höchst delikat instrumentierte Stücke von feinem Stimmungsreiz und edler Empfindung. Kapellmeister Laber stellte sich in dem Konzerte übrigens auch als echt musikalischer Geiger und schätzenswerter Komponist (Doppelfuge für Streichorchester) vor. — Der Pauluskirchenchor (Leitung: Organist *Karl Boyde*) kann auf ein zehnjähriges Bestehen zurückblicken. Dirigent und Sänger haben in den zehn Jahren eine äußerst stattliche Summe künstlerischer Arbeit geleistet. Die Programme berücksichtigten gleicherweise die alten Meister der musica sacra und die neuere Produktion. *Kl.*

**München.** Aus der vergangenen Spielzeit der *Hofoper* (ohne Festspiele) ist noch folgendes zu bemerken. Weitaus die meisten Aufführungen, deren 192 geboten wurden, nämlich 47, entfallen auf die Werke Richard Wagners. Nach ihm kommt Richard Strauß mit 21 Werken. Von den Novitäten des Jahres wurde „Oberst Chabert" von Waltershausen neunmal, Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna" fünfmal gegeben; Pfitzners Armer Heinrich erlebte drei Aufführungen. Zu wünschen bleibt eine größere Ausdehnung des Repertoires. Ausgeschieden sind aus dem Verbande der königl. Hofbühne die Damen Eva von Clairmont, Johanna Lippe und Fräulein Zeiller, die Herren Meyrowitz, Buysson und Schreiner. Engagiert wurden Frl. Dahmen, Frl. Färber, Frl. Sommer und Mogün, der Baritonist Rudow und die Tenoristen von Schaik, Birrenkoven und Erb. An Gästen waren erschienen Frau Bahr-Mildenburg, Frau Lauer-Kottlar, Frau von Pauder, Frl. Dalossy, Sievert, Schubert, Peermann, Urlus u. a. Der Amtsführung des Barones *von Franckenstein* darf in diesem abgelaufenen ersten Jahre das Zeugnis ausgestellt werden, daß sie von redlichem Willen für das Blühen des Institutes durchdrungen war; inwieweit jedoch die Taten dem Wollen entsprachen, speziell in Personalfragen, darüber wird noch zu reden sein. *Prof. Heinrich Schwartz.*

* * *

## Neuaufführungen und Notizen.

— Wie aus Brüssel berichtet wird, hat der Direktor des Opernhauses der „Monnaie", Maurice Kufferath, in Gemeinschaft mit Frau Judith Gautier, die französische Bearbeitung des „Parsifal" vollendet. Frau Gautier, eine Tochter des bekannten Schriftstellers, die Wagner noch persönlich kannte, hat vorher bereits eine Prosa-Uebersetzung des „Parsifal" ausgearbeitet. Die neue Bearbeitung soll sich durch ihre dem Urtext gegenüber bewahrte Treue auszeichnen. — Wie aus Frankfurt gemeldet wird, gehört auch das dortige Opernhaus zu den Bühnen, die den „Parsifal" am 1. Januar aufführen wollen. Eine solche Ausnützung des Termins macht einen üblen Eindruck und zeugt nicht gerade von besonderem Takt in dieser Frage.

— Das Deutsche Opernhaus in Berlin kündigt an Neueinstudierungen an: „Die Jüdin", „Undine", „Don Juan", „Fra Diavolo", eine „Iphigenie" von Gluck, „Troubadour" (zur Hundertjahrfeier), „Hans Heiling", „Parsifal", „Die Meistersinger von Nürnberg" und „Der Ring des Nibelungen" werden dann im neuen Jahre in den Spielplan aufgenommen. An Neuheiten sind in Aussicht genommen: „Das Nothemd" von *v. Woikowsky-Biedau*, „Manon Lescaut" von *Puccini*, „Monsieur Bonaparte" von *Bogumil Zepler*, „Die Blinde von Pompeji" von *Perosi* und „Die Herzogin von Marlborough" von *Fiebach*.

— Die Stuttgarter Hofoper kündigt für die kommende Spielzeit als Novitäten an: „Oberst Chabert" von *Waltershausen*, „Der Kuhreigen" von *Kienzl* und außerdem „Barbarina" von *Neitzel*, ferner nicht weniger als vier Uraufführungen: „Uhlenspiegel" von *Walter Braunfels*, „Ferdinand und Luise" von *Julius Zaizekh*, „Marcella" von *Giordano* und „Die Lieder des Euripides" von *Sigwart Eulenburg*, Dichtung von Wildenbruch. *Max Schillings* ist mit der Komposition seiner neuen Oper „Mona Lisa" vorgeschritten, so daß auch dies Werk vielleicht noch in der Spielzeit die Uraufführung erleben kann. Mit diesen Zahlen zeigt Stuttgart, daß es bei den Uraufführungen mit an der Spitze der Bühnen marschiert. Die Osterwoche bringt die erste Aufführung des Bühnenweihfestspiels „Parsifal".

— Köln kündigt die Uraufführungen von *Delius'* „Fennimore", *Bittners* „Abenteurer" und *d'Alberts* Oper: „Die toten Augen" an. Ferner soll *Massenets* „Gaukler unserer lieben Frau" ins Repertoire aufgenommen werden. Natürlich auch der „Parsifal".

— Die „Neue Oper" in Hamburg, eine Schöpfung des früheren Sängers *Erhard*, ist mit „Figaros Hochzeit" eröffnet worden, nachdem es noch vorher eine Rauferei mit der Direktion des Stadttheaters gegeben hatte, die die Levische Bearbeitung des Mozartschen Meisterwerkes für sich allein haben wollte. Fürchtet das Stadttheater die Konkurrenz? Georg Goehler dirigierte, *Maximilian Morris* hat die Oberregie.

— Im Münchner Künstlertheater ist nun nach Frankfurt *Leopold Schmidts* Offenbachiade „Die Heimkehr des Odysseus" ebenfalls aufgeführt worden. Am Tage der Generalprobe regnete es Proteste durch den anwesenden Textdichter „Karlchen" (Karl Ettlinger, Herr Motz hat auch noch mitgearbeitet) wegen Streichungen, eigenmächtiger Regie des Herrn Zavrel und anderes mehr. Trotzdem wurde das Werk gespielt.

— Im Metropolitan-Opernhause in New York soll im Winter auch die Oper „L' Amore dei tre Re" von *Montemezzi*, die in Mailand großes Aufsehen erregt hat, mit Geraldine Farrar, Caruso und Amato unter der Direktion von Toscanini gegeben werden.

*

— Die Gesellschaft der Musikfreunde in Berlin veranstaltet in ihrem eigenen Saal im Oktober auch einen Kammermusikabend, an dem das Wendling-Quartett aus Stuttgart ein Streichquartett des Landgrafen von Hessen, ferner Friedrich Kloses Es dur-Quartett spielen wird.

— In München hat ein „Mesothorium-Konzert" großen Stils stattgefunden. Man wird es von Herzen wünschen, daß dies Beispiel Nachahmung findet. Das ist mal ein ausgesprochenes Wohltätigkeitskonzert von wirklichem Wert. Der Ertrag des Abends, bei dem nach alter Manier eine Reihe erster Künstler mit „Lieblingsstücken" paradierte, wird mit 24 000 M. angegeben. Viel Besucher fanden keinen Einlaß. Den Künstlern gebührt aufrichtiger Dank.

— Aachen hat einen *Bleyle*-Abend gehabt. Das fünfte Philharmonische Konzert brachte die „Siegesouvertüre zur Jahrhundertfeier", „Flagellantenzug" und Violinkonzert C dur (Solist: Konzertmeister Dietrich) unter Leitung des Komponisten. Ferner Chorwerke, u. a. „Ein Harfenklang" und „An den Mistral".

— *Waldemar v. Baußnern* hat ein neues, abendfüllendes Werk „Das Hohe Lied vom Leben und Sterben" für gemischten Chor, Einzelstimmen, großes Orchester und Orgel vollendet.

— „Die Liebesquelle zu Spangenberg", eine deutsche Sage von Alberta von Freydorf für Soli (Sopran, Tenor und Baß), gemischten Chor mit Pianoforte-Begleitung und verbindender Deklamation, Musik von *K. Göpfart*, ist im Burghofe des Schlosses Spangenberg von dem gemischten Chor „Liederkränzchen" unter Leitung seines Dirigenten Lehrer Heinlein aufgeführt worden.




— *Vom neuen Stuttgarter Konzertorchester.* Die Gründung des angekündigten neuen Orchesters (Leitung: Dr. *Kaim*) ist aufgeschoben, aber nicht aufgehoben. Wir erhalten folgende Zuschrift: „Da es sich bei dem schon für kommenden Winter angekündeten Symphonie-Orchester um eine erstklassige Körperschaft handelt, deren Zusammenstellung, wie sich gezeigt hat, längere Zeit in Anspruch nimmt, so haben sich die Beteiligten entschlossen, die Kapelle erst im Frühjahr oder Herbst 1914 zusammentreten zu lassen. Inzwischen ist der Ausschuß bemüht, dafür Sorge zu tragen, daß das Orchester auch während des Sommers beisammen bleiben kann. Dadurch würde für die Zukunft ein starker Wechsel der ein-

zelnen Künstler verhütet werden. Auch das physische Wohl der Orchestermitglieder hat die Oberleitung im Auge; für Fälle andauernder Dienstunfähigkeit hat sie bereits Freiplätze in einem Erholungsheim vorgesehen." Das Orchester auch im Sommer beisammenzuhalten, also die Musiker dauernd zu engagieren, ist allerdings eine notwendige Bedingung für die künstlerische Qualität. Im übrigen warten wir ab: vielleicht handelt es sich bei dem Hinausschieben des Termins um den Versuch, eine prinzipielle Frage zur Entscheidung zu bringen.

— *Kapellmeister-Sorgen und -Hoffnungen.* Selten noch hat eine Frage die Gemüter so bewegt, wie die von der „N. M.-Z." jetzt zur öffentlichen, allgemeinen Diskussion gestellte über Berufs- oder Lehrerdirigenten und was damit zusammenhängt. Ganze Stöße von Manuskripten sind in letzter Zeit bei der Redaktion eingelaufen. Alle zu veröffentlichen ist nicht möglich. Wir können aber die Angelegenheit noch nicht als abgeschlossen betrachten und werden in nächster Zeit wieder darauf zu sprechen kommen. Die Frage spielt nunmehr auch in andere Blätter (Lehrerzeitschriften) hinüber; wir werden auch darüber noch berichten. *Red.*

— *Delegiertenversammlung.* Der „*Zentral-Verband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine*" *E. V.* (Vorsitzender Adolf Göttmann) veranstaltet in Berlin am 19., 20. und 21. September seine 10. Delegiertenversammlung im Abgeordnetenhause. Der Verband, dem 12 Tonkünstler- und Musiklehrervereine Deutschlands angegliedert sind, behandelt in seiner Tagesordnung eine Anzahl wichtiger Berufs- und Standesinteressenfragen, die die Aufmerksamkeit aller schaffenden und ausübenden Tonkünstler und Tonkünstlerinnen, sowie aller Musiklehrer und Musiklehrerinnen in weitem Maße verdient. Außer einigen, auf die innere Organisation des Verbandes bezugnehmenden Anträgen werden Sanitätsrat Dr. Pick über „die Berufskrankheiten im Tonkünstlerstande", Rechtsanwalt Dr. Osterrieth über „das Stellenvermittlergesetz und seine Folgerungen für die Konzertagenten und die ausübenden Künstler", Rich. J. Eichberg über „die Reichsversicherung für Angestellte und seine Mißstände für den Musiklehrerstand", Carl Robert Blum über „das dritte Tongeschlecht", Rechtsanwalt Leo Kempner über „die Einrichtung des Rechtsschutzbureaus", Hofrat Dr. Friedrich Roesch über „aktuelle urheberrechtliche Fragen" sprechen.

— *Von den Konservatorien.* Das Konservatorium der Musik *Klindworth-Scharwenka in Berlin W.* sendet uns seinen neuen Jahresbericht. Haupt- und Zweiganstalt wurden von 800 Schülern besucht. — In *Stuttgart* hat sich ein Privatkonservatorium unter dem Namen „Musikpädagogium" aufgetan. Hauptlehrer sind: *Oscar Schröter, Angelo Kessissoglu* (Klavier), Konzertmeister *v. Akimoff* und Hofopernsänger *Thyssen.* Frl. *Herion* vertritt die „rhythmische Gymnastik". — In *Kaiserslautern* wird am 1. Oktober 1913 ein staatlich konzessioniertes Konservatorium für Musik in Verbindung mit einer Opern- und Theaterschule sowie einer Opernchorschule, angegliedert an das Stadttheater, seine Pforten auftun. Die Leitung desselben liegt in den Händen des Direktors *Lill Erik Hafaren.* Eine städtische Subvention ist gewährt. Die neue Anstalt wird unter der Oberaufsicht der königlichen Regierung stehen. — Der königl. Hofopernsänger *Wilhelm Grüning* ist als Leiter einer Meisterklasse für Gesang an das Bendasche Konservatorium in *Charlottenburg* verpflichtet worden. Das unter Leitung des Hochschuldozenten Dr. *A. Böhme* bestehende, diesem Institut neu angegliederte „Seminar für Schulgesang" hat am 1. September seine Kurse zur Vorbereitung auf die staatliche Prüfung für Gesanglehrer und -lehrerinnen an höheren Lehranstalten in Preußen eröffnet.

— *Sammlung von Volksweisen.* Der Vorstand des Deutschen Städtetages hat sämtlichen mittelbaren und unmittelbaren Mitgliedern einen von Prof. Bolko Grafen v. Hochberg, Geheimrat Harnack, Geheimrat Kretzschmar, Prof. Kopfermann, Kammermusikus Plaß u. a. unterzeichneten Aufruf übermittelt, der die Sammlung alter, ortseigentümlicher, musikalischer Weisen bezweckt. In dem Schreiben des Vorstandes wird betont, daß durch diese Sammlung wertvoller deutscher Kulturbesitz vor dem Untergang geschützt werden könne.

— *Mozarteum, neuer Konzertsaal Prags.* Im Oktober wird in Prag ein neuer Konzertsaal eröffnet. Der Saal ist in dem neuen Musikhause Edition M. U. des Musikverlegers Mojmir Urbánek aufgebaut worden, zeichnet sich durch vorzügliche Akustik aus und hat 400 Sitzplätze. Als Muster diente dem Unternehmer der bereits kassierte Bösendorfer-Saal in Wien. Mit dem Mozarteum-Saale wird in Prag dem längst gefühlten Mangel an einem für Solisten und Kammermusik geeigneten Lokale abgeholfen, da er ein intimer Konzertsaal Prags sein wird, wo auch auswärtige Künstler sich unter günstigen Bedingungen in Prag einführen können.

— *Erfindungen. Streichinstrument* zur Erzeugung von Oboe-, Englischhorn-, Fagott- und dergl. Tönen. Von *Alexander Piatkiewicz* in Chyrow. (D. R. P. angem.) Diese Erfindung gestattet, schwierig zu spielende Holzinstrumente im Orchester durch Streichinstrumente zu ersetzen, die von jedem Geigenspieler ohne weiteres gespielt werden können. Ferner gestattet sie, dem Toncharakter nach unzählig neue Nuancen bilden zu können. Endlich ermöglicht sie auch noch, abgesehen von der angenehmen Abwechslung, die sie dem Violinspieler zu bieten vermag, im Orchester den Violoncellisten durch einen Geigenspieler zu ersetzen. Hierzu ist das Streichinstrument mit einer Membrane und einem daran anschließenden Schalltrichter derart verbunden, daß die Saitenschwingungen auf diese neuartig angeordneten Organe übertragen werden. Auf diese Weise entstehen eigenartige Tonwirkungen, welche so variiert werden können, daß sie z. B. den sonst nur durch Blasinstrumente, insbesondere durch die Oboe, das Englischhorn oder Fagott hervorzubringenden Tonwirkungen gleichen. Ernsthaften Reflektanten steht mit einem Instrument zu Diensten die Redaktion von „Patent und Industrie", München.

— *Tantiemenfreie Bühnenwerke.* Das vom Deutschen Bühnenverein herausgegebene „Deutsche Theater-Adreßbuch" (Oesterheld & Co., Berlin W. 15) bringt eine interessante Zusammenstellung dramatischer Schriftsteller, deren Werke bis zum Jahre 1920 frei werden. Danach sind vom 1. Januar 1914 ab außer den Werken Richard Wagners u. a. auch „Alessandro Stradella" und „Martha" von Flotow tantiemenfrei. Smetana wird 1915 frei.

— *Auskunftstelle für musikstudierende Frauen.* Zum Semesterschluß, wo die Frage der Berufswahl in den Vordergrund tritt, sei an die „Auskunftstelle für musikstudierende Frauen" erinnert, die die Musikgruppe Berlin E. V. (Ortsgruppe des Verbandes der deutschen Musiklehrerinnen, Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins) eingerichtet hat. Die Auskunftstelle ist dem Kartell der Auskunftstellen für Frauenberufe angeschlossen und erteilt Musikbeflissenen, die sich künstlerisch oder für den Lehrberuf weiterbilden wollen, unentgeltlich Rat und Auskunft über Ausbildungsgelegenheit, Studienwege und Wohnungen in allen größeren Städten Deutschlands, sowie über sonstige Fragen des Musiklehrerinnenberufs. Sprechzeit: Sonnabend 3—4 Uhr im Bureau der Musikgruppe, Pallasstr. 12. Schriftliche Anfragen sind (unter Beifügung von 50 Pf. in Briefmarken für Porto- und Korrespondenzauslagen) zu richten an die „Auskunftstelle für musikstudierende Frauen, Berlin W. 57".

— *Musikhistorische Bibliothek.* Wir lesen in der „Frkf. Ztg.": Die Stadt *Manchester* besitzt in ihrer Musikhistorischen Bibliothek, einem Legat des Musikers und Sammlers Henry Watson, eines der wichtigsten musikalischen Archive. Laut Verfügung des Erblassers sollen alle Werke und Partituren fortan den Mitgliedern musikalischer Gesellschaften, Musikforschern und Studenten auf Wunsch zugänglich gemacht werden. Eine der wichtigsten Neuerwerbungen der Musikbibliothek ist eine einzigartige Sammlung von ausschließlich englischen Kompositionen für Viola aus dem 16. und 17. Jahrhundert. In der Sammlung entdeckte man auch bisher unbekannt gebliebene englische Volksmelodien, die von Shakespeare in seinen Werken mehrfach erwähnt werden.

— *Die Anzeigepflicht für Musiklehrer und -lehrerinnen.* In den Kreisen der Musiklehrer und -lehrerinnen ist vielfach die Ansicht verbreitet, daß die in Aussicht genommene Einführung einer Anzeigepflicht als Maßnahme der Verwaltung schon in naher Zeit bevorsteht. Diese Annahme ist jedoch nicht zutreffend. Die Vorlage wird im Reichstag eine sehr gründliche Kommissionsberatung haben. Es ist daher wohl ausgeschlossen, daß der Gesetzentwurf vor dem Frühjahr nächsten Jahres verabschiedet wird. Infolgedessen kann auch die Anzeigepflicht für Musiklehrer und -lehrerinnen, falls sie in der vom Entwurf vorgeschlagenen Form die Zustimmung des Reichstags findet, keinesfalls vor dem Frühjahr nächsten Jahres eingeführt werden.

— *Preisausschreiben.* Als Aufgabe für den Wettbewerb um den Preis der zweiten Michael Beerschen Stiftung (2250 M.) auf dem Gebiete der Musik für das Jahr 1914 ist gestellt: Eine Symphonie. Näheres durch den Senat der Königlichen Akademie der Künste, Sektion für Musik, Berlin.

* * *

## Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Der Inhaber des Konservatoriums zu Quedlinburg, *A. Schultz-Stegmann,* hat den Anhaltischen Verdienstorden für Kunst und Wissenschaft erhalten.

— Dr. *Robert Hirschfeld,* Mitglied des Kuratoriums der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, ist als künstlerischer Beirat und Schulinspektor in die internationale Stiftung „Mozarteum" berufen worden. Direktor des Mozarteums ist Paul Graener.

— In Karlsruhe ist im Alter von 49 Jahren der Hofopernsänger *Adolf Bodenmüller,* der seit 19 Jahren dem Verbande der Hofbühne, anfänglich als Chorsänger angehörte, gestorben.

— Aus *Dresden* werden zwei Todesfälle aus Musikerkreisen gemeldet: Prof. *Ferdinand Braunrot,* ein geachteter Musikpädagoge und ausübender Künstler, und der kürzlich erst in den Ruhestand getretene Violoncellist Prof. *Rökmann,* Vorsitzender des Dresdner Tonkünstlervereins.

# Abonnements-Einladung.

DIE „Neue Musik-Zeitung“ tritt mit dem nächsten Hefte in den neuen, fünfunddreißigsten Jahrgang. Eine stattliche Zahl von Jahren, die in der Zeitschriftenliteratur einschneidende Veränderungen hervorgebracht haben.

Viel Zeitschriften sind dem Wechsel zum Opfer gefallen.

Die „Neue Musik-Zeitung“ hat sich behauptet!

Sie hat sich behauptet trotz der großen Konkurrenz, die den Musikzeitschriften auf allen Gebieten des Zeitungswesens im Laufe der Jahre erwachsen war.

Die Notwendigkeit, eine rein musikalische Fachzeitschrift wie die „Neue Musik-Zeitung“ zu haben, ist heute mehr anerkannt als ehedem.

Die „Neue Musik-Zeitung“ steht im Kampfe um die sozialen, ethischen, wirtschaftlichen Fragen unserer Zeit, die im Musikerstand eine Umwälzung vorbereiten, in erster Linie. Wie sie Ruferin im Streit um die neuen Ideale der Kunst war, die um die Wende des Jahrhunderts zum allgemeinen Bewußtsein kamen.

Der Leser der „Neuen Musik-Zeitung“ fühlt, daß er auf sein Blatt vertrauen kann, daß weder geschäftliche Rücksichten noch die Furcht, hier oder dort anzustoßen, die „Neue Musik-Zeitung“ bestimmen könnten, von dem als recht erkannten Wege auch nur im geringsten abzuweichen. Und keine Leisetreterei: dem freien Wort wirksamen Widerhall!

Dies Gefühl der Sicherheit, sowie die Reichhaltigkeit des mit Sorgfalt ausgesuchten Stoffes, der vielseitige Wünsche nach Möglichkeit zu erfüllen trachtet, sind es wohl in erster Linie, die die Leser der „Neuen Musik-Zeitung“ zu treuen Freunden machen und ihren Kreis ständig erweitern.

Leider hat unsere Gratisbeilage: die **Illustrierte Geschichte der Musik von Batka** eine Unterbrechung in der regelmäßigen Lieferung erleiden müssen. Wie peinlich uns diese, durch „höhere Gewalten“ (andauernde Krankheit des Verfassers) hervorgerufene Verzögerung war, brauchen wir wohl kaum erst zu sagen. Wir danken unseren Lesern für die Geduld, womit sie diese unliebsame Unterbrechung hingenommen haben. Zu unserer Freude können wir mitteilen, daß nach einer soeben von Herrn Dr. Batka eingelaufenen Drahtnachricht er die Weiterarbeit an seinem Werke wieder aufgenommen hat, so daß wir unsere Lieferungen nunmehr wieder fortsetzen können.

Wir bitten heute alle unsere Leser

## das Abonnement rechtzeitig zu erneuern

und der „Neuen Musik-Zeitung“ durch Empfehlung neue Freunde zu erwerben. Unsere Leser haben auf diesem Gebiete der Propaganda seit einer Reihe von Jahren in vorzüglicher Weise daran mitgearbeitet, die Bestrebungen ihrer „Musik-Zeitung“ zu fördern. Indem wiederholt allen dafür gedankt sei, möchten wir bemerken, daß Probe-Nummern kostenlos an jede uns gütigst aufgegebene Adresse gesendet werden.

Wir wollen auch fernerhin allem idealen künstlerischen Streben Freunde und Förderer sein!

**Neue Musik-Zeitung.**

# Besprechungen.

### Neue Klaviermusik.

**Hermann Vetter,** op. 11: *Drei melodische Studien für Pianoforte.* (Leipzig, *Fr. Hofmeister*; kompl. 2 M.) Zusammen mit den angegebenen Varianten bilden diese Studien wertvolle technische Uebungen, No. 1 für die Ausspannung beider Hände durch gebrochene Akkorde, No. 3 für die Spannung zwischen 4. und 5. Finger der linken Hand. Der Reigen No. 2 ist mehr in der Art der 4 Stücke in op. 12 geschrieben.

**Derselbe,** op. 12: *Vier Klavierstücke* (kompl. 3 M.). Ungetrübten Genuß bereiten „Albumblatt“ und „Ländler“. In dem flotten „Marsch“ kann die Kadenz für schwächere Spieler ohne Schaden für das Stück erleichtert werden. Im „Notturno“ kommt wieder der Pädagoge zum Durchbruch, so daß mehr eine Etüde entsteht. Die 4 Stücke (einzeln 1 M.) sind als Zugabe zum schulmäßigen Klavierunterricht für etwas fortgeschrittene Spieler sehr zu empfehlen.

**Tito Robelt:** *Triptyque Musical.* (Leipzig, *Carisch & Jänichen*; 2.50 M.) Das Pastorale ist reich bewegt und von sattem Klang; No. 2 und 3 sind gefällige Salonstücke, die delikat behandelt sein wollen. Im Interesse der Deutlichkeit ist es übrigens gewiß nicht, wenn der Komponist an mehreren Stellen in der linken Hand das Aushilfsmittel der Octava benützt, wo gegen eine Notierung in der richtigen Höhe gar keine Hindernisse vorliegen.

**Derselbe:** *Marcia Funebre* (2 M.). Ein Trauermarsch von vortrefflicher Klangwirkung. *Valse noble* (2 M.). Bei leichter Spielbarkeit doch ein vornehmer Walzer.

**Derselbe:** *Petite Offrande.* 3 Stücke für die Jugend (2 M.). Diese drei sehr hübschen Vortragsstücke sind durchaus nicht für Anfänger geschrieben. Sowohl im rein Technischen, als auch in Rhythmus und musikalischer Auffassungsgabe wird vom Spieler eine gewisse Reife verlangt, so daß sich an diesen „Esquisses lyriques“ auch ein Erwachsener nicht zu schämen braucht.

**Erwin Lendval,** op. 12: *Fünf Bilder für Klavier.* (Berlin, *N. Simrock*, à 1 bis 1.50 M.) Am besten gefallen uns die „Barcarole“ und das anspruchslose „Meißner Porzellan“. „Arabisches Märchen“ bringt durch Verwendung ungewohnter Tonfolgen den gewünschten exotischen Eindruck hervor, ebenso sind in „Götzenbild“ durch den stumpf klingenden Orgelpunkt die eintönigen Radauinstrumente der Priester fast zu getreu imitiert. Im „Abenteurer“ findet sich im 13. Takt eine Unklarheit (*d* oder *dis?*); sonst ist das Stück bewegt und von reicher Modulation. Die Ausstattung ist sehr hübsch.

**Alfred Bortz,** op. 13: *Impromptu und Humoreske* für Klavier. (Berlin, *Simrock*, 2 M. und 2.50 M.) Der reizende Anfang des Impromptu gewinnt dem Komponisten gleich die Sympathien des Spielers, dem dann allerdings im Mittelsatz ziemlich viel an Fingerfertigkeit zugemutet wird. Auch die Humoreske hat hübsche Einfälle und wird, von einem fertigen Spieler vorgetragen, ihre Wirkung nicht verfehlen.

**Morceaux pour Piano** par Napoleone Cesi. (Leipzig, *Breitkopf & Härtel*, à 1.30—1.75 M.) Am wirksamsten von diesen sechs Stücken ist wohl das, auch leicht spielbare Madrigale und das Capriccio, bei dem nur das jähe Abreißen der Triolenbewegung stört. A la fontaine und Pensée fugitive verlangen starke Spieler, um zur Geltung zu kommen; allzu anspruchslos erscheint daneben die Romanza. Valse lente klingt zu Anfang recht gut, doch bewegt sich das Trio auf ausgetretenen Pfaden.

**Emil Kronke,** op. 56 u. 58: *Kompositionen für Pianoforte.* vier Stücke à 1 M. (Leipzig, *Leuckart.*) Minuetto und Scène romantique sind melodiöse Stücke von natürlichem Fluß und geringer Schwierigkeit; Chant Napolitain bewegt sich auf ziemlich ausgetretenen Pfaden, Valse légère ist etwas zu abgehackt.

*A. F.*

* * *

**Unsere Musikbeilage** zu Heft 24 bringt als Ergänzung des Aufsatzes über *Halfdan Kjerulf* (im heutigen Hefte unter der Rubrik Meister des Klavierspiels) ein Klavierstück aus den „Sechs Skizzen“. Das reizende Stück birgt echt nordische Elemente, und der Springtanz gibt ihm noch eine besonders charakteristische Note. Wenn auch die Klavierstücke Kjerulfs, die in sehr empfehlenswerten Ausgaben der Edition *Peters* in Leipzig erschienen sind, dem einen oder dem andern nicht mehr unbekannt sein mögen, so ist ihre Verbreitung doch nicht in dem Maße fortgeschritten, daß nicht noch besonders darauf hingewiesen werden müßte. Deshalb haben wir eine Probe abgedruckt. — An zweiter Stelle steht ein Liedchen unseres ständigen Mitarbeiters *Chr. Knayer*, „Liebesbriefchen“, das in seinem schlichten, echten Gewande den Textworten *Eugen Honolds* sich innig anschmiegt. Die Gedichtsammlung, von der wir heute die eine Probe geben, spricht von einem nicht gewöhnlichen lyrischen Talente des unseren Lesern auf dem Gebiete des Geigenbaues wohlbekannten Autors.

**Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 6. September, Ausgabe dieses Heftes am 18. September, des nächsten Heftes am 2. Oktober.**

XXXIV. Jahrgang. | Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. | 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# SERENADE.

Ein wenig lebhaft, mit Humor. | Heinrich Schwartz.




pp
p
pp
pp
ritard.
pp
Etwas langsamer.
(Canon.)
p espress.
pp
senza Ped. sempre
p
simile
3


cresc.
dim.
p
mf
mf
p
ritard.
a tempo
calando
Erstes Zeitmaß.
pp
pp
pp
pp
pp
pp


rit.

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Frau Amalie Hegeler zugeeignet.

# SCHERZO.

Else Wormser.




Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen. N. M.-Z. 1868


Ruhiger.
legato
p
cresc.
mf
espress.
rit.
a tempo
D.C.

# Die geheimnisvolle Flöte.

(Li-Tai-Po: Hans Bethge.)

Georg Capellen.





Strauche, und mein Lied flog, Ant - wort ge - bend, durch die blü - - hen - de
Più mosso.
Nacht.
dim. e rit.
Andante.
Seit je - nem
pp una corda
A - bend hören, wann die Er - de schläft, die Vögel ein Ge - spräch in ihrer Spra - che, hör'n die
Vö - gel ein Ge - spräch in ih - rer Spra - - che.
a tempo
rit.
a tempo

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# ABEND IM DORF.

Hermann Zilcher, Op. 26. No. 5.*)




Þ bedeutet Niederdrücken, ⁎ Aufheben des rechten Pedals.
Ѵ bedeutet Niederdrücken, Ѵ Aufheben der Verschiebung.
——— bedeutet längeres Niederdrücken.

*) Aus: Klavierskizzen, Op. 26. Mit freundlicher Bewilligung des Verlegers N. Simrock, Berlin.


(Ungefähr doppelt so schnell wie anfangs!)
pp
mf
molto espr. pp
sempre pp
pp
pp
pp
pp
mf
pp
cresc.
f
dim.
pp
smorzando
mf
mp
p
pp



(Sehr rhythmisch!)
pp
(also nur mit Verschiebung!)
mp
sf
f
ten.
(molto espr.)
dim. e rit.
pp
ppp


(Wie vorher.)
(Melodie hervortreten lassen!)
ppp
mf dim. p
pp
mf espress.
ten.
dim.
pp
ppp
poco a poco rit.

XXXIV. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# DRITTER SATZ

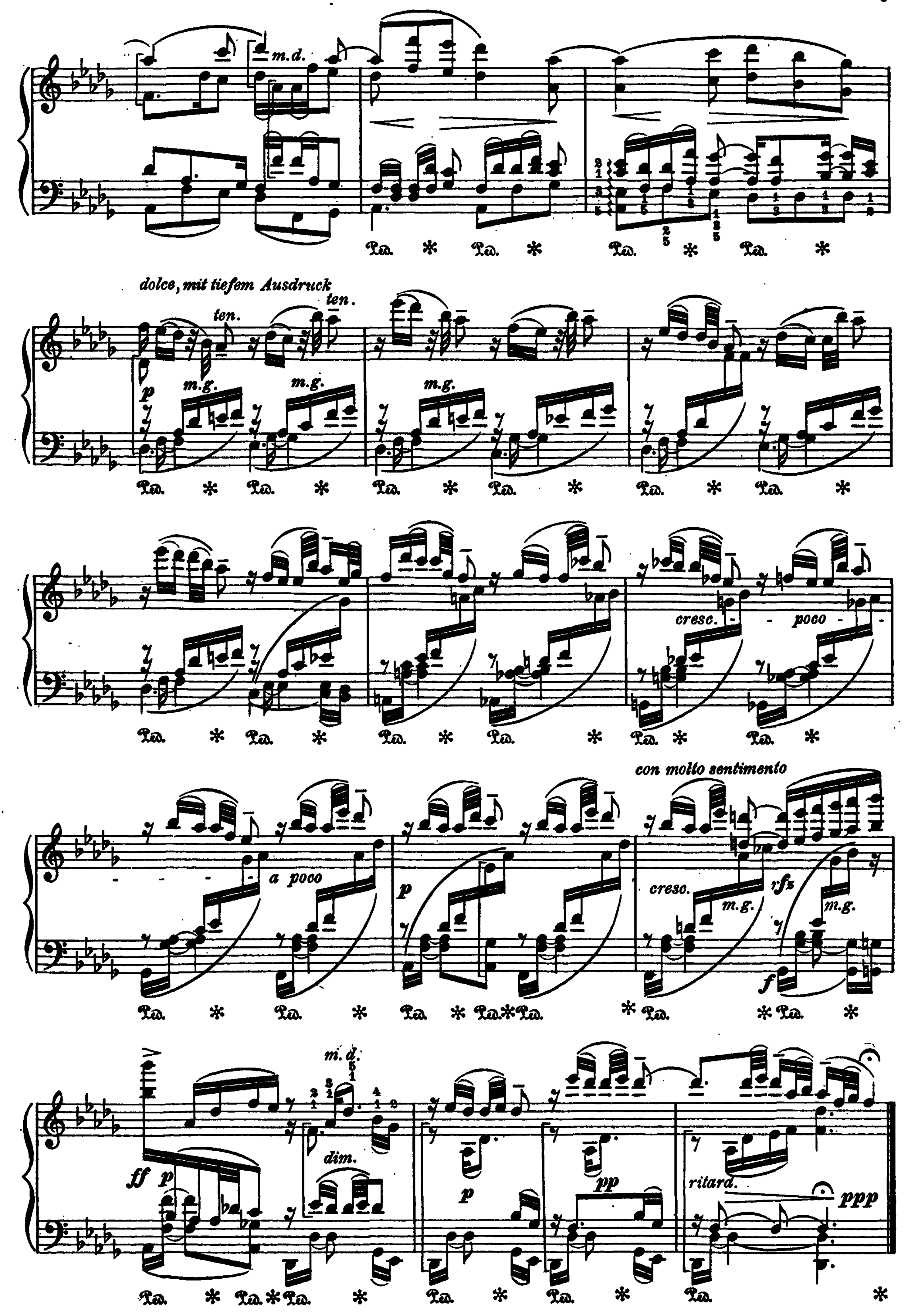
aus dem

## Streichquartett Op. 135 von Beethoven.

Für Klavier zu 2 Händen bearb. von
Aug. Stradal.




Più lento.
pp
cresc.
f
p
Tempo I.
senza Pedal


m.d.
dolce, mit tiefem Ausdruck
ten.
m.g.
cresc.
poco
a poco
con molto sentimento
cresc.
rfz
dim.
m.d.
ritard.

# „So ich traurig bin."

(Stefan George.)

Johanna Haustein.

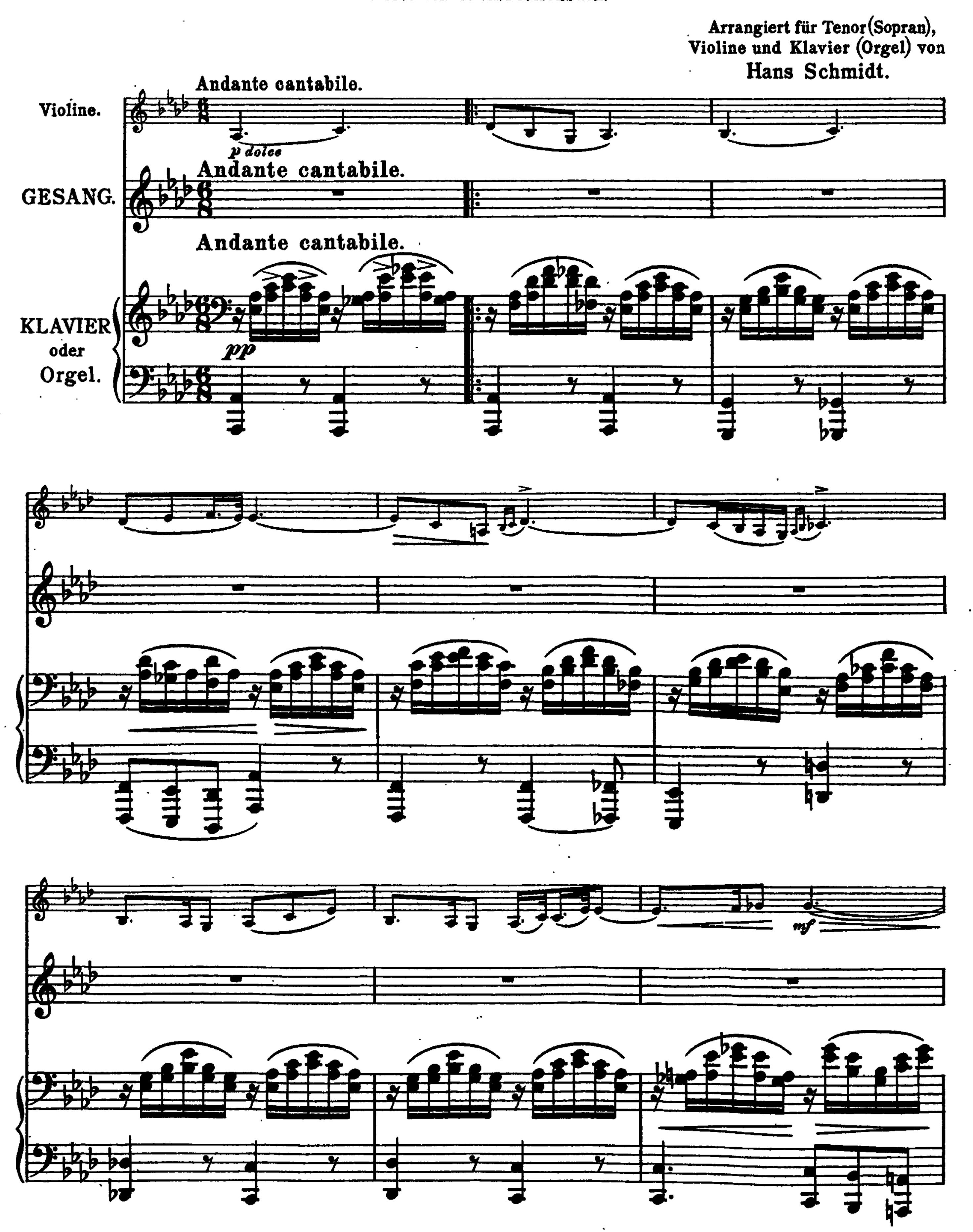


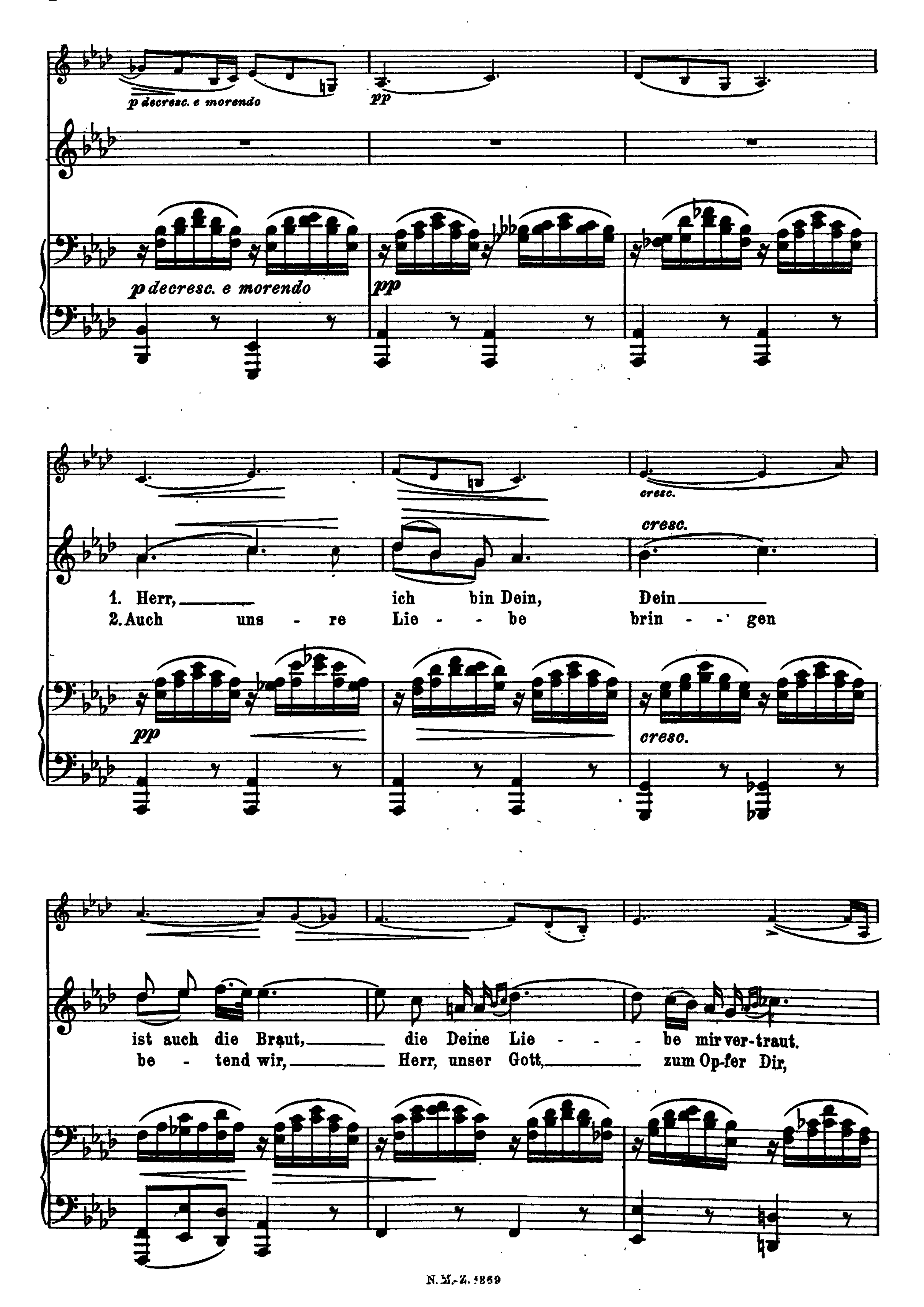
XXXIV. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# GEBET von FRANZ SCHUBERT.

Worte von G. Ch. Dieffenbach.

Arrangiert für Tenor (Sopran), Violine und Klavier (Orgel) von Hans Schmidt.




p decresc. e morendo
pp
p decresc. e morendo
pp
cresc.
cresc.
1. Herr, ich bin Dein, Dein
2. Auch uns - re Lie - - be brin - - gen
pp
cresc.
ist auch die Braut, die Deine Lie - - - be mir ver-traut.
be - tend wir, Herr, unser Gott, zum Op-fer Dir,


p
mf
Herr, ich bin Dein, Herr, ich bin Dein, Herr, ich bin Dein, und
Herr, un - ser Gott, Du wol-lest sie mit Dei - nem Geist, mit
p
mf
decresc. e morendo
Dein ist all mein Le-ben. So nimm mich denn, und
Dei - nem Geist durch-drin-gen. Ja, Herr, ver-leih' uns
decresc. e morendo
pp
p dolce
cresc.
cresc.
nimm auch sie da-hin, ich will Dir
Dei - nes Gei - stes Kraft, ja, Herr, ver -
cresc.




*) Original.

**) Für die Wiederholung, um das tiefe *as* zu erreichen.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# KLAVIERSTÜCK in E-DUR.




*) Der Abdruck aus den „Fünf Klavierstücken" Op.1 erfolgt mit freundlicher Bewilligung des Original-Verlegers Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky), Leipzig-Wien.


animato e legato
dolce
smorzando
p
Ped.
Ped.
ten.
pp sempre
Pedal mit jedem Takte neu zu nehmen.
sf
p
ten.
Ped.
sf
sf
ten.
sf
Ped.


smorzando
ten.
f
ten.
p poco rit.
a tempo
f
ten.
ten.
ten.
ten.
cresc.
riten.
Tempo I. (𝅗𝅥 = 100)
p
Pedal mit jedem Takte neu zu nehmen.
più cresc.
sotto voce
f
sfp
sf
sfp


poco a poco accel.
sf
cresc.
p
poco a poco più tranquillo e sempre
sf
diminuendo
molto riten. al Fine, sempre tranquillo
più p
p
molto rit.
pp

XXXIV. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# Abendfrieden.

## Notturno.

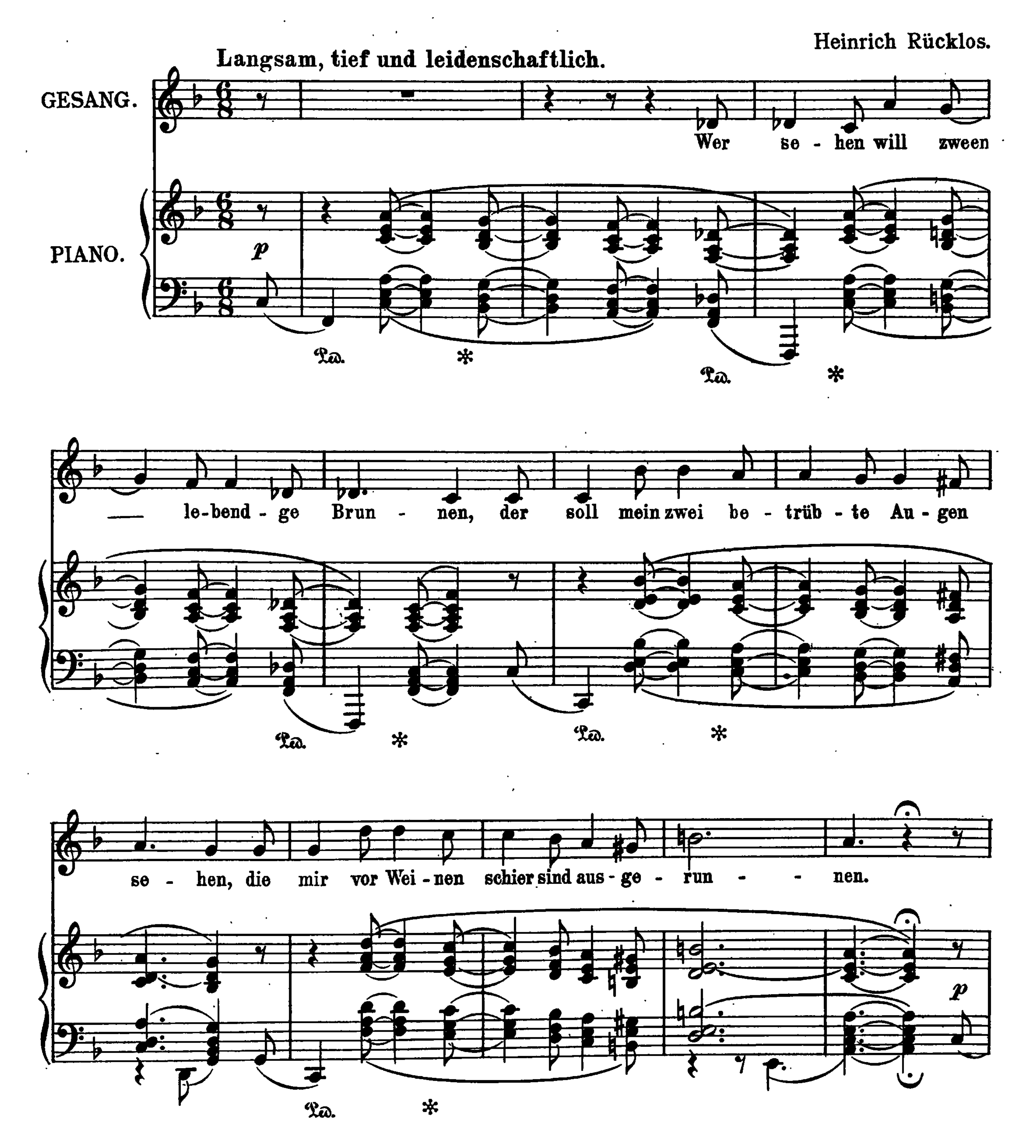
Matthäus Koch.




tenero
sempre cresc.
f
più f
molto rit. e dim.
p con grazia
leggiero
leggiero
molto espressivo
pp
largo
senza Ped.

# Liebesklage.

(Aus dem 16. Jahrhundert.)




Wer se - hen will viel groß und tie - fe
Wun - de, der soll mein sehr ver - wund - tes Herz be - se - hen, so
cresc.
hat mich Lieb ver - wundt im tief - sten Grun - - - de, so hat mich Lieb
f
verwundt im tief - sten, tief - sten Grun - - de.
rit.
p
pp

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# CAPRICCIO.



Ernst Heuser.





staccato
p staccato
cresc.
staccato
Tempo I.
cresc.
poco riten.
f
p
cresc.
f
ungestüm
ff
sf
Fine.


Poco più mosso.
p sempre staccato
poco sostenuto
a tempo
sempre staccato
8
mf non legato
f espressivo
8
poco rit.
a tempo
p



poco sostenuto
a tempo
mf non legato
8
f espressivo
cresc.
f poco pesante
a tempo
p
cresc.
rit. poco a poco
sf
D. C. al Fine.

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Meinem Lehrer MAX GRÜNBERG in Dankbarkeit und Freundschaft.

# AVE MARIA.

Scene für Violine und Orgel (Harmonium) oder Klavier nach Böcklins „DER EREMIT."

Hugo Rückbeil.




molto espr.
rit.
quasi Recitativ (deklamierend)
p (heimlich)
f (klagend)
B
Sehr ruhig.
p (seufzend)


(drängend)
espr.
p
f (leidenschaftlich)
ff (sehr breit)
f
molto vibrato
C
p (innig)
pp




*) event. Fernwerk.

XXXIV. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# „Die Häßliche“ aus „Traum und Leben.“

Gedichte einer früh Vollendeten.




schön ist, ach, ein Tanz im Mai! Im Fried - hof liegt der
al - te Franz, den holt man auch nicht mehr zum Tanz, der
Etwas langsamer.
Franz ver-steht mich, der al - lein. Komm,Franz,ich will dein
pp riten.
Schät - zel sein. Hei-di-del-dei, di-del-dei, di-del-dei, di-del-dei!
p riten.
pp riten.

# MÄRCHEN.

Wilhelm Schwarz.




hab' dich so lieb, ich hab' dich so lieb und drau - ßen,
drau-ßen blühen die Ro - sen ja auch.
O
Traum der goldnen Ta - ge.
Herz, Herz, es war ein - mal.
A - bendwol-ken wan - dern ü - ber mein
Ju - gend - tal.
pp
mf
p
cresc.

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Frau Dr. GERTRUD JACOBSEN.

# NOVELLETTE (As-Dur).

Rud. Ew. Zingel.




Meno mosso.
p dolce
1.
ritard.
a tempo
2.
ritard.
p a tempo
ritard.
Tempo I.
mf
f


p amoroso
cresc.
pp
8
mf

cresc.

Tempo I.

*f*

string.

ten. ten. ten.

*ff*

*p*

marc.

*pp*

8

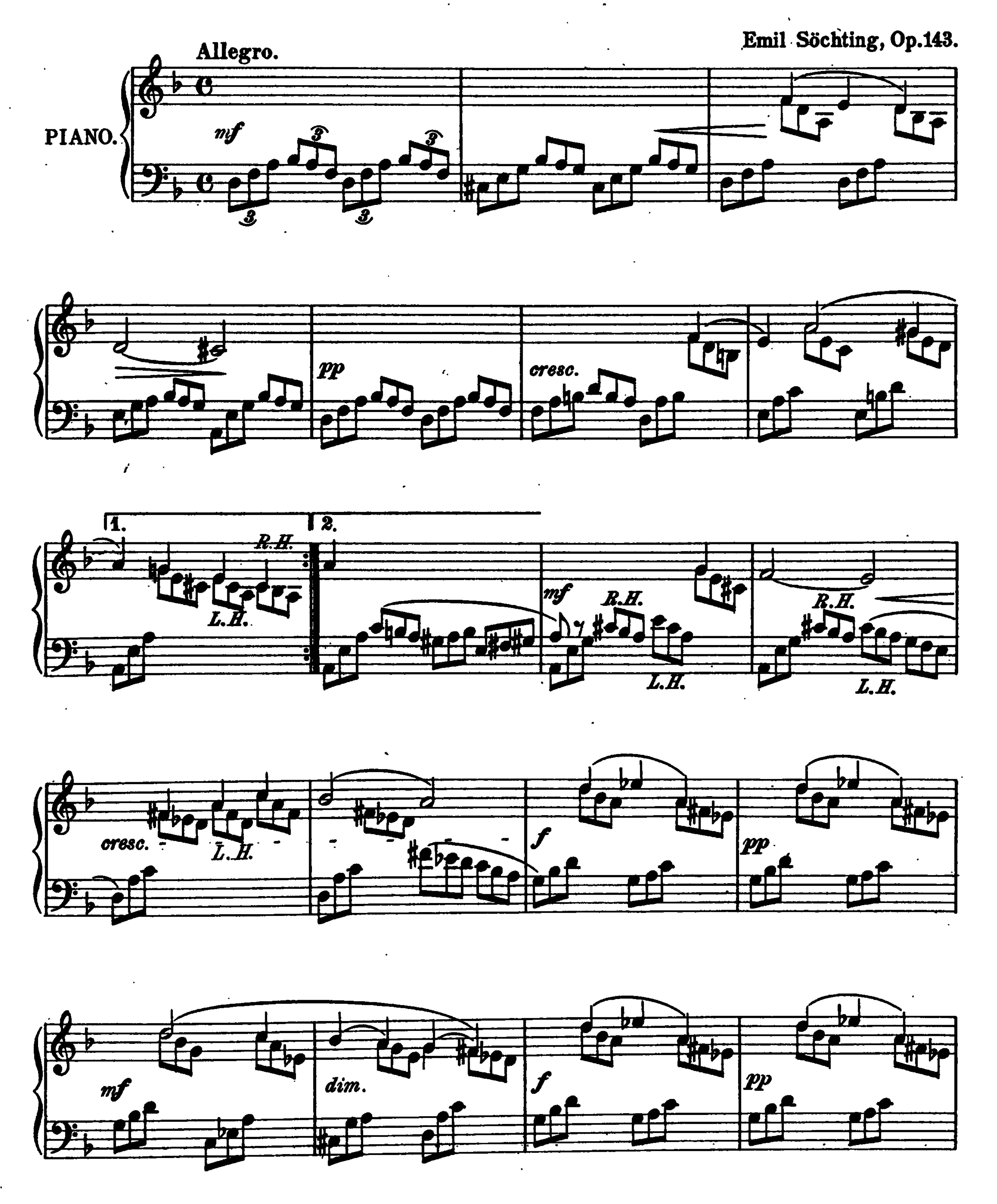
XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

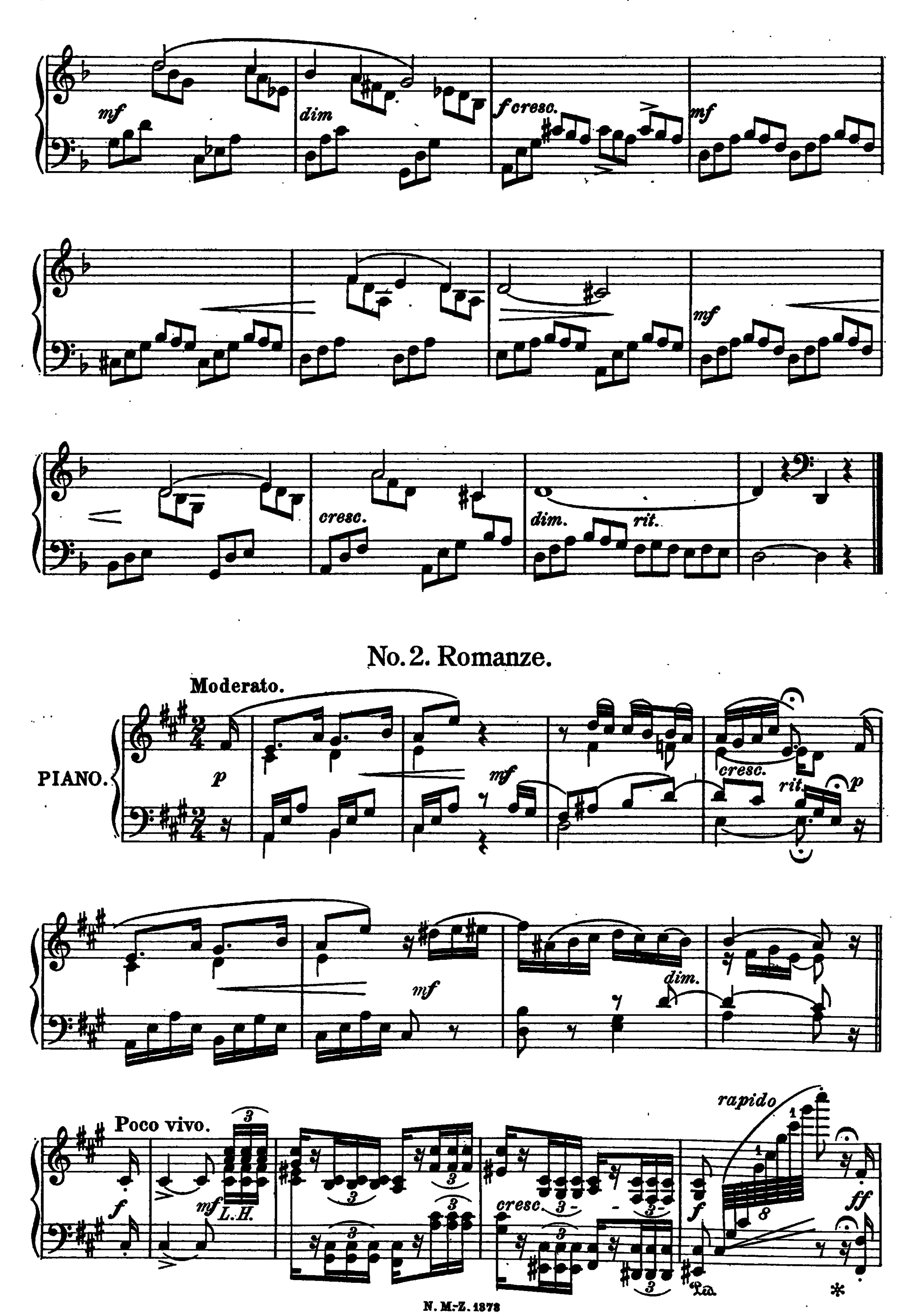
# DREI BAGATELLEN

für unsre Jugend.

## No. 1. Präludium.




Der „Neuen Musik-Zeitung“ zum ersten Abdruck überlassen. N. M.-Z. 1278


mf
dim
f cresc.
mf
mf
cresc.
dim.
rit.
No. 2. Romanze.
Moderato.
PIANO.
p
mf
cresc.
rit.
p
mf
dim.
Poco vivo.
f
mf
L.H.
cresc.
rapido
ff


Moderato.
cresc.
a tempo
mf
cresc.
lento
rit.
No. 3. Moment de Valse.
Allegro.
Tempo di Valse.
PIANO.
cresc.
marcato


f
dim.
f
mf
dim. poco rit.
a tempo
mf
cresc.
Un poco tranquillo.
cresc.
f
p
Fine.
Ped.
* (simile)
rit.
mf a tempo
Ped.
*(simile)
poco lento
Vivace.
rit.
p
Valse D.C. al Fine.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.




NB. Raummangels wegen ist die Partitur nicht vollständig gestochen worden. Neben der Violinstimme wurde die Violoncellstimme nur an einzelnen Stellen eingezeichnet.


B
C
Viol.
Vell.
Vell.
Viol.
cresc.
cresc.
D
Vell.
Viol.


pizz.
arco
pizz.
arco
E
Fine.
Trio.
1.
2.


F
G
1.
2.
Marcia D. C. al Fine.

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# MARSCH von FRANZ SCHUBERT, Op. 40.

## Violine.

Bearbeitet von
W. Abert.




N. M.-Z. 1382

# Violine.


pizz.
arco
pizz.
arco
E
cresc.
decresc.
Fine.
Trio.
F
G
Marcia D.C. al Fine.

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# MARSCH von FRANZ SCHUBERT, Op. 40.

## Violoncell.

Bearbeitet von W. Abert.



# Violoncell.


p
sf cresc. sf
sf
sf
E
ff
sf
p
ff
sf
p
decresc.
ff
Fine.
Trio.
p
fp
fp
1.
2.
f
p
F
G
f
p
1.
2.
Marcia D.C. al Fine.


Menuett aus dem „Bürger als Edelmann."
(Ariadne auf Naxos.)
Richard Strauss.
1
Tanzmeister: „La, la, la, la, la, la, la, la, la,
Metr. ♩= 92 Tempo di Minuetto (moderato assai) (ziemlich langsam)
Tanzm. la..... Den Takt! Den Takt! la, la, la, la, la,
Tanzm. la.... den Fuß gestreckt! la, la, la, la, la,
sempre p
Tanzm. la, la, la, la, la, la, la! Werfen Sie die
Tanzm. Schultern nicht so! la, la, la, die Arme hängen, als ob sie
Verlag und Eigentum für alle Länder Adolph Fürstner, Berlin W. - Paris.
Copyright 1912 by Adolph Fürstner, Paris.
A.6303 F.
Tous droits d'exécution, de représentation, de reproduction, de traduction et d'arrangements réservés pour tous pays.



Tanzm.
lahm wären! la, la, la, la. Den
34
Tanzm.
Kopf in die Höhe! Auswärts mit der Fußspitze! La, la, la, Den Leib gerade!
cresc.
fsfz
dim.
Tanzm.
La, la, la, la, la, la, la, la,
35
p
sfz
Tanzm.
la, la, la, la,
cresc.
fsfz
dim.
Tanzm.
la, la, la, la.“
p

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# GAVOTTE.

Joseph Haas.




a tempo
p
Ein wenig langsamer.
espress.
p
pp
mp


mp
poco rit.
a tempo
pp
ppp
rit.
Wie zu Anfang.
p



f
ff
rit.
a tempo
p
pp
ppp

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# GEBET von FRANZ SCHUBERT.

Worte von G. Ch. Dieffenbach.

Arrangiert für Tenor (Sopran), Violine und Klavier (Orgel) von Hans Schmidt.

## Violine.

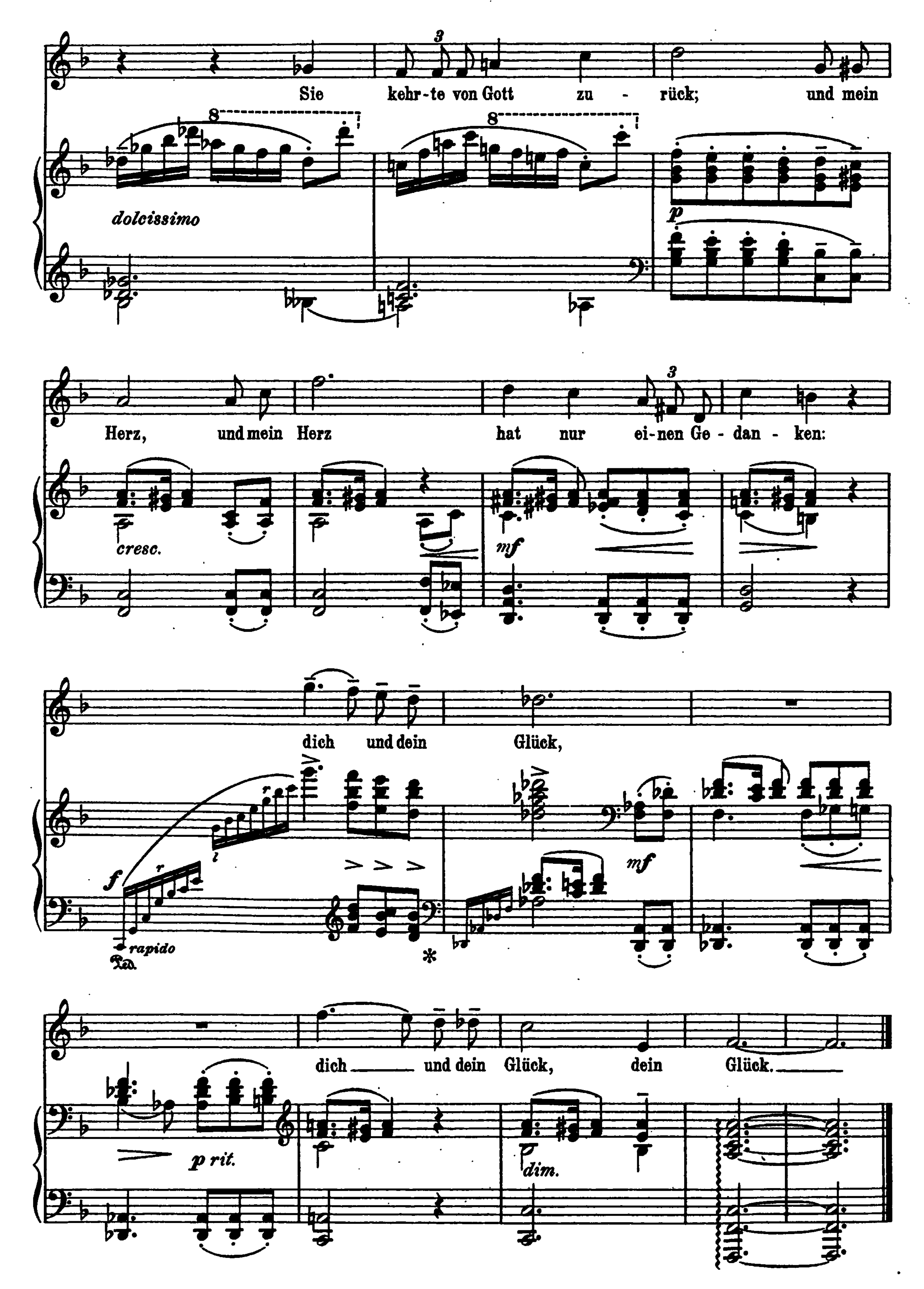



*) Original.

**) Für die Wiederholung, um das tiefe *as* zu erreichen.

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.




Sie kehr-te von Gott zu - rück; und mein
dolcissimo
p
Herz, und mein Herz hat nur ei-nen Ge - dan - ken:
cresc.
mf
dich und dein Glück,
f
rapido
mf
dich und dein Glück, dein Glück.
p rit.
dim.

# Den Manen Mozarts.

Für Violine und Klavier.

B. Rothlauf.
Op. 33.





mf
p
rit.
pp a tempo
mf
ritard.
a tempo
f
pp

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# 1 VILDSKOGEN.
## (In der Wildnis.)

Aus dem Musikdrama „Arnljot."
Einleitung zum 2. Akt.

Wilhelm Peterson-Berger.




dolce
p
pp
f
mp
espressivo
pp
p
ppp

# LYRISCHE EPISODE.

C. Schulz-Schwerin.




Un poco più mosso.
p grazioso e carezzando
p
p
pp ed un poco riten.
a tempo
cresc. ed agitato
f
p subito e riten.
Tempo I.
p sostenuto ed espressivo
mf
cresc. molto
f
dim.
p
ppp
con 2 Pedali

XXXIV. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# Sonate No. 5 von Nichelmann.

Bearbeitet von W. Abert.





cresc.
f
1.
2.
Andante.
p
p


gleich weiter
Allegro.
p
f
cresc.
a)
b)
1.
2.


p
cresc.
f
f
fp
cresc.
f
1.
2.

XXXIV. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

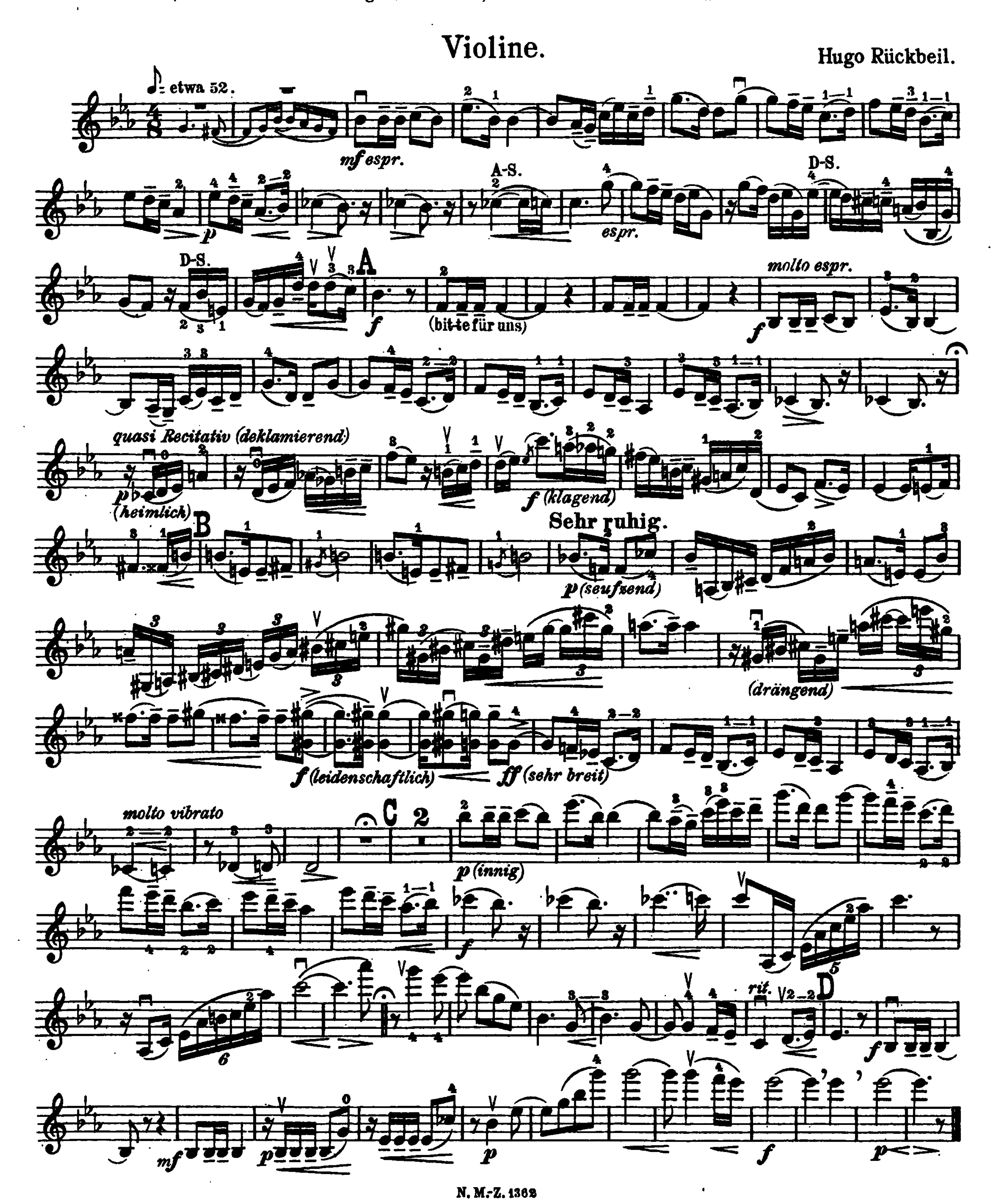
1913.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Meinem Lehrer MAX GRÜNBERG in Dankbarkeit und Freundschaft.

# AVE MARIA.

Scene für Violine und Orgel (Harmonium) oder Klavier nach Böcklins „DER EREMIT."





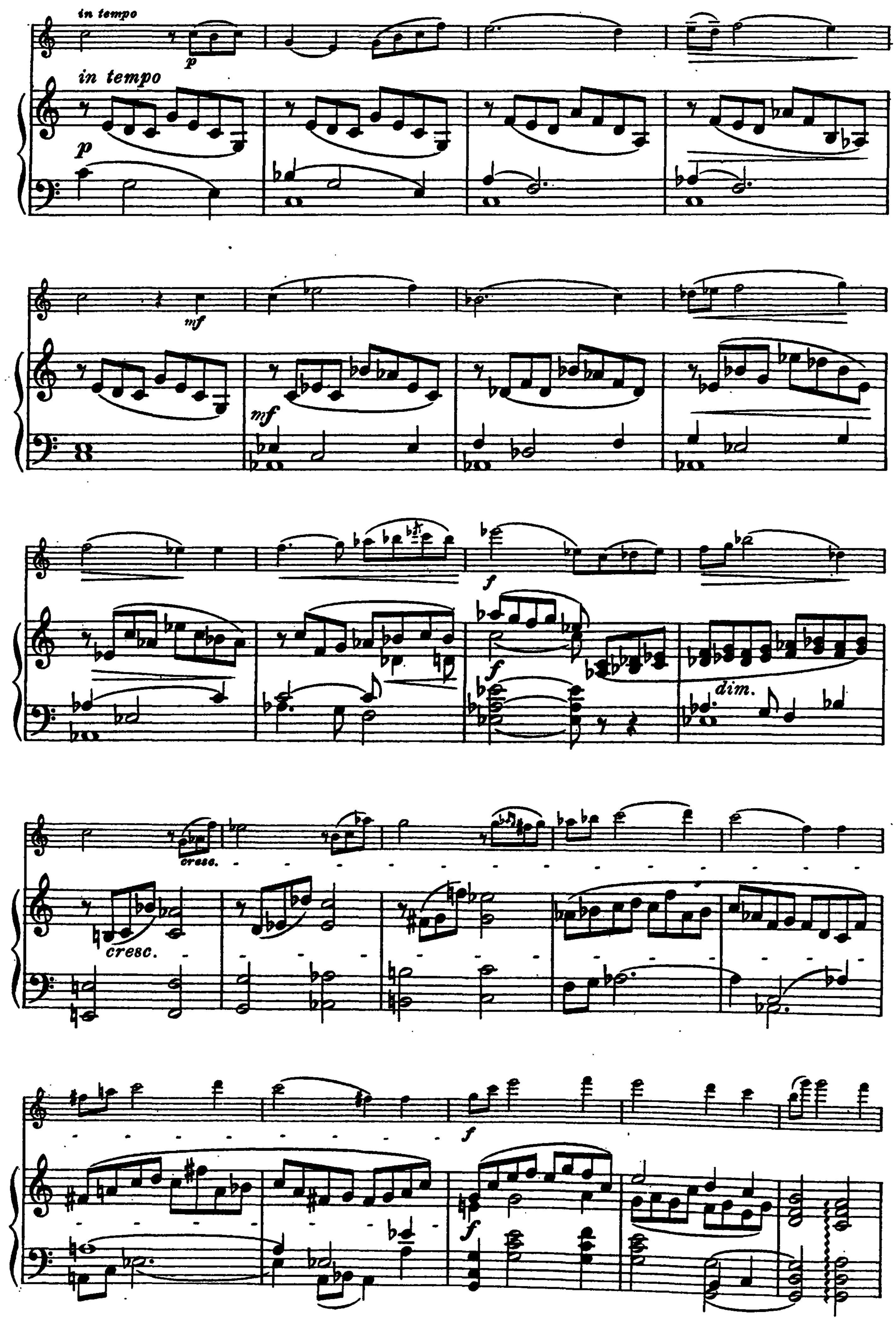
XXXIV. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Ihrer Excellenz Frau von VIGNAU verehrungsvollst zugeeignet.

# Idyll am See.

Artur Rösel, Op, 41, Nr. 2.




in tempo
p
in tempo
p
mf
mf
f
f
dim.
cresc.
cresc.
f
f


sehr ruhig
dim.

# „Schon schlägt es wieder vom Turme.“



XXXIV. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn Architekt FRITZ LIEBIG in Stuttgart gewidmet.

# Gondelliedchen.

## Salonstück.

Chr. Knayer.





tre corde
mf
pp una corda
rallent. un poco
agitato e cresc. molto
tre corde
f
p
una corda
mf
tre corde
sf
p
espress.
mf
rall.
p

# „Die Blumen stehen am Bächlein."

(Theobald Kerner.)

Eugen Haile.




lu - - - - stig Schmetterlings - paar, hoch
nach und nach zunehmen
drü - - ber in blau - en Lüf - - ten schwebt ein - - sam ein stolzer
Aar und ob dem Aar ist die Son - - ne,
p
f
p
cresc.
die wirft so blendenden Schein, daß man nicht noch höher kann
rit.
rit.
Sehr ruhig. (♩= 60)
schau - en nach Gott und den En - ge - lein, nach Gott und den En - ge - lein.
ff
p
mf

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# Den Manen Mozarts.

Für Violine und Klavier.

## Violine.

B. Rothlauf.
Op. 33.





XXXIV. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Marie Möller gewidmet.

# Aus meiner Jugend-Mappe.

Sieben Stimmungsbilder für Pianoforte.

## VII.
## Wollen und Wagen.

Oscar Schröter.




a tempo
p
p espr.
pp nach und nach langsamer werden
mit Verschiebung


rit.
f
ff risoluto
dim.
allarg.
intimo
mf
cresc.
ff

# Habenichts.

Gedicht von J. J. David.



Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

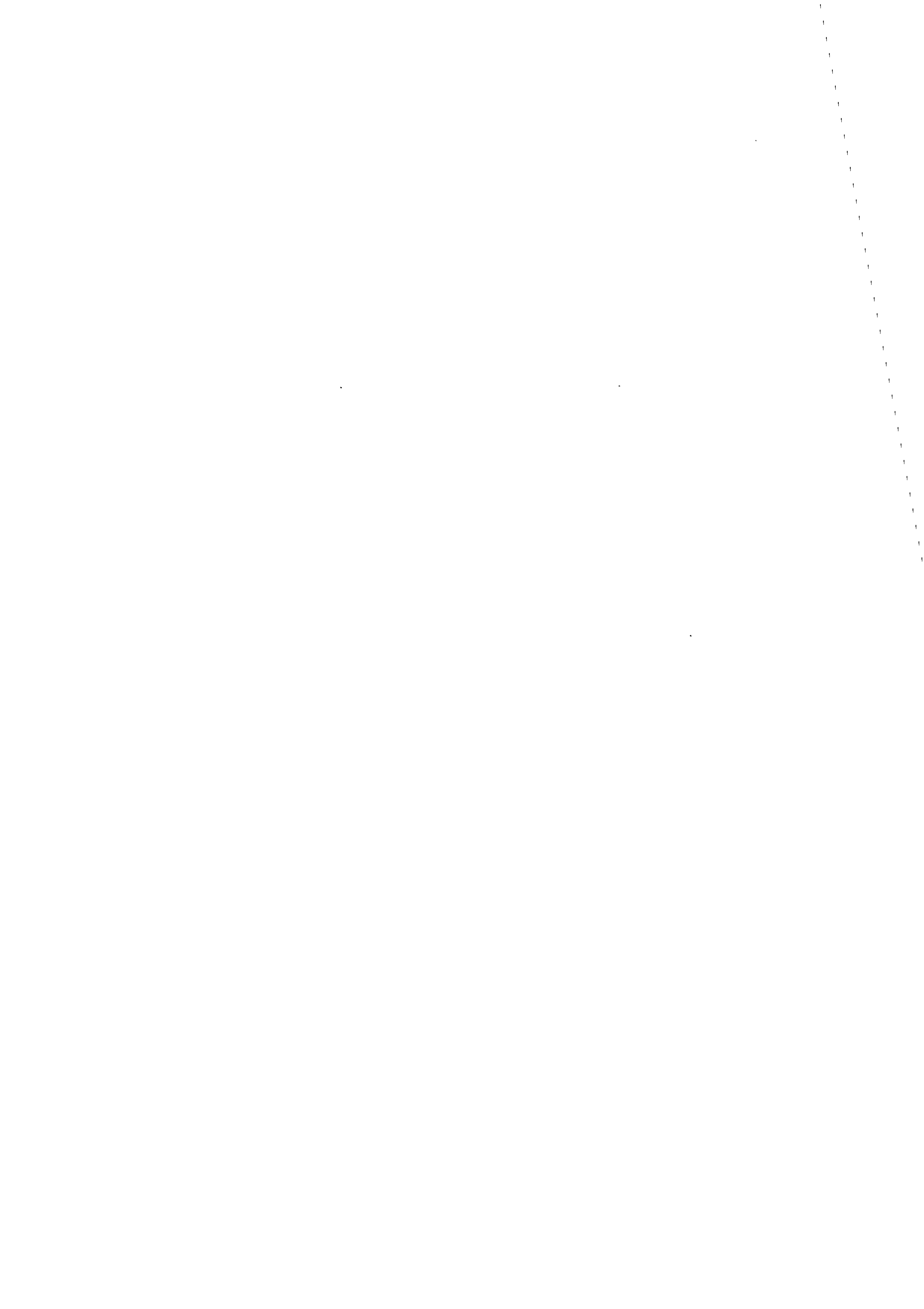
Ihrer Excellenz Frau von VIGNAU verehrungsvollst zugeeignet.

# Idyll am See.

Violine.

Artur Rösel, Op. 41, Nr. 2.





XXXIV. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# Marsch von Fr. Schubert.

Op. 27.

Bearbeitet von W. Abert.




B
sf
sf
B
sf
ff
ff
ff
cresc.
sf
cresc.
sf
cresc.
sf
Fine.
Trio.
p
p
p


C
D
Marsch D.C.

Marie Möller gewidmet.

# Aus meiner Jugend-Mappe.

Sieben Stimmungsbilder für Pianoforte.




Der „Neuen Musikzeitung" zum ersten Abdruck überlassen. N. M.-Z. 1892

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# Marsch von Fr. Schubert.

Op. 27.





XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# Marsch von Fr. Schubert.

Op. 27.

Violine.

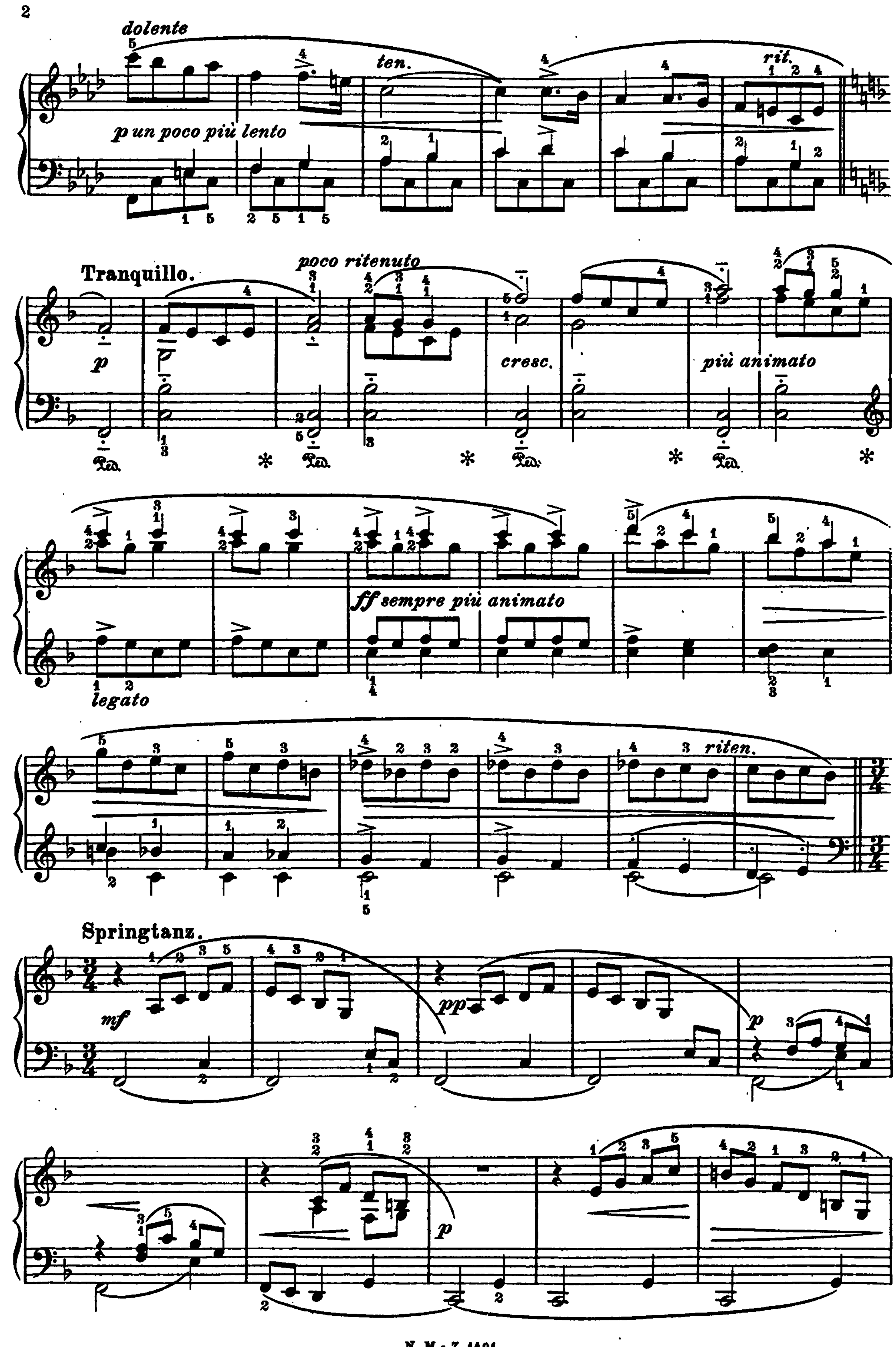
Bearbeitet von W. Abert.





# Aus den „Sechs Skizzen."




dolente
ten.
rit.
p un poco più lento
Tranquillo.
poco ritenuto
p
cresc.
più animato
ff sempre più animato
legato
riten.
Springtanz.
mf
pp
p
p

pp f p f

p pp ff

mp rfz

Poco più lento.

rit. p dolente rfz

p rfz rfz dim.

Dem Dichter verehrungsvoll gewidmet.

# Liebesbriefchen.

(Eugen Honold.)



XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# SERENADE.




N. M. Z. 1360


pp
p
pp
pp
pp
ritard.
pp
Etwas langsamer.
(Canon.)
p espress.
pp
senza Ped. sempre
p
simile
3



cresc.
dim.
p
mf
mf
ritard.
a tempo
p
calando
Erstes Zeitmaß.
pp
pp
pp
pp
pp
pp



pp
pp
p
p
pp
p
p
pp
p
pp
pp
rit.

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Frau Amalie Hegeler zugeeignet.

# SCHERZO.

Else Wormser.




Ruhiger.
legato
p
cresc.
p
mf
p
cresc.
p
p
espress.
p
cresc.
mf
espress.
mf
rit.
legato
p a tempo
cresc.
mf
espress.
p
D.C.

# Die geheimnisvolle Flöte.

(Li-Tai-Po: Hans Bethge.)





Strauche, und mein Lied flog, Ant - wort ge - bend, durch die blü - - hen - de
f
p
mf
Più mosso.
Andante.
Nacht.
Seit je-nem
dim. e rit.
pp
pp una corda
A - bend hören, wann die Er - de schläft, die Vögel ein Ge - spräch in ihrer Spra - che, hör'n die
Vö - gel ein Ge - spräch in ih - rer Spra - - che.
a tempo
rit.
a tempo
N.M.-Z. 1364

# ABEND IM DORF.

Hermann Zilcher, Op. 26. No. 5.*)




Þ bedeutet Niederdrücken, ⁎ Aufheben des rechten Pedals.
Ѵ bedeutet Niederdrücken, Ѵ Aufheben der Verschiebung.
———— bedeutet längeres Niederdrücken.

*) Aus: Klavierskizzen, Op. 26. Mit freundlicher Bewilligung des Verlegers N. Simrock, Berlin.


(Ungefähr doppelt so schnell wie anfangs!)
pp
mf
molto espr. pp
sempre pp
pp
pp
pp
pp
pp
mf
pp
cresc.
f
dim.
pp
smorzando
mf
mp
p
pp


(Sehr rhythmisch!)
pp
(also nur mit Verschiebung!)
mp
sf
f
ten.
(molto espr.)
dim. e rit.
pp
ppp


(Wie vorher.)
(Melodie hervortreten lassen!)
ppp
mf dim. p
pp
mf espress.
ten.
dim.
ten.
pp
ppp
poco a poco rit.

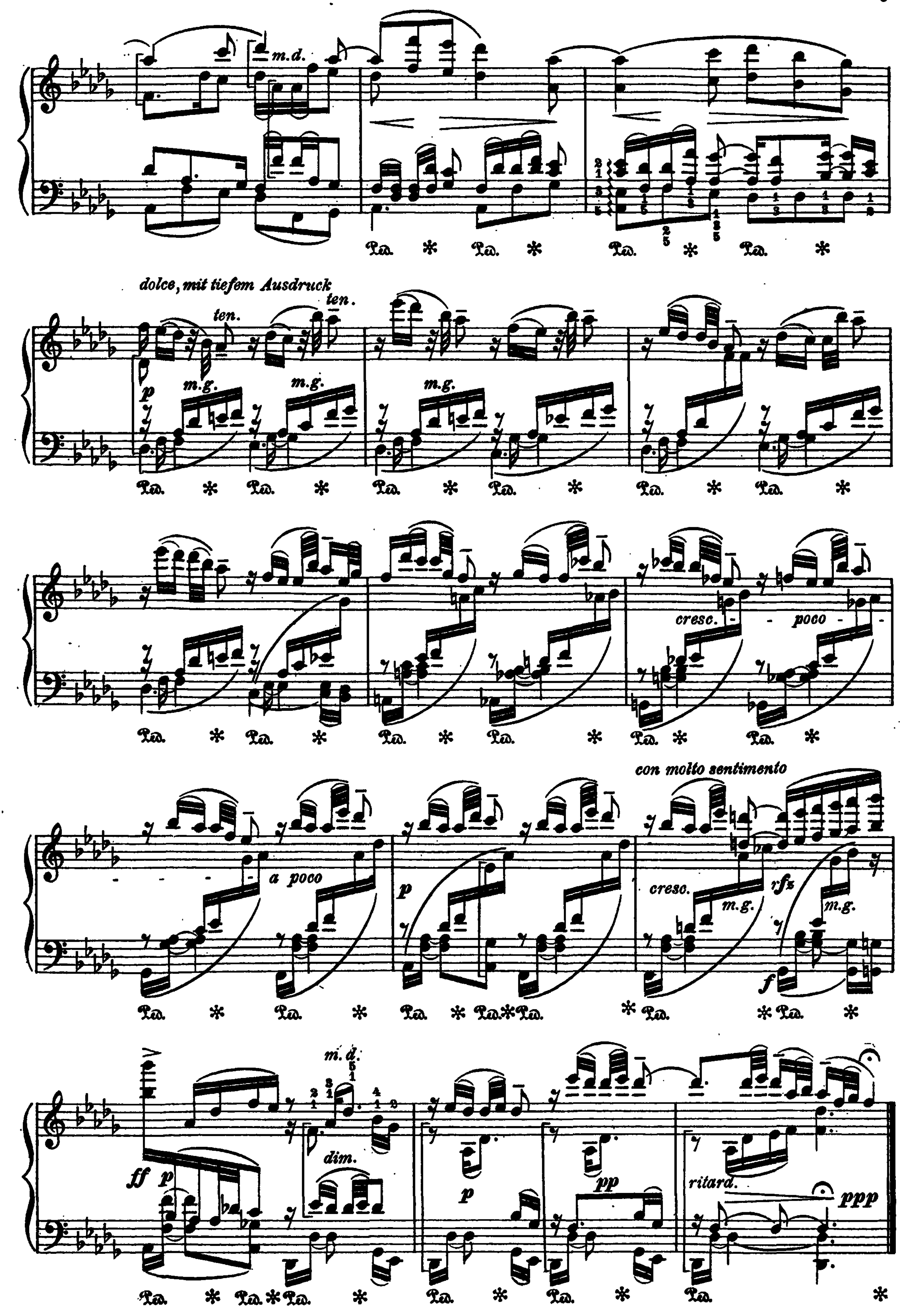
XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# DRITTER SATZ
aus dem
# Streichquartett Op. 135 von Beethoven.

Für Klavier zu 2 Händen bearb. von
Aug. Stradal.




Più lento.
pp
cresc.
pp
cresc.
pp
cresc.
f
p
p
pp
p
Tempo I.
senza Pedal


m.d.
dolce, mit tiefem Ausdruck
ten.
ten.
p
m.g.
m.g.
m.g.
cresc.
poco
a poco
p
con molto sentimento
cresc.
m.g.
rfz
m.g.
f
ff
p
m.d.
dim.
p
pp
ritard.
ppp

# „So ich traurig bin."

(Stefan George.)

Johanna Haustein.




Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen. N. M.-Z. 1367



Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# KLAVIERSTÜCK in E-DUR.




*) Der Abdruck aus den „Fünf Klavierstücken" Op.1 erfolgt mit freundlicher Bewilligung des Original-Verlegers Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky), Leipzig-Wien.


animato e legato
dolce
smorzando
p
ten.
pp sempre
Pedal mit jedem Takte neu zu nehmen.
sf
p
ten.
sf
sf
sf
ten.


smorzando
ten.
f
p poco rit.
a tempo
ten.
ten.
f
ten.
ten.
cresc.
riten.
Tempo I. (𝅗𝅥 = 100)
p
Pedal mit jedem Takte neu zu nehmen.
più cresc.
sotto voce
f
sfp
sf
sfp


poco a poco accel.
sf
cresc.
p
poco a poco più tranquillo e sempre
sf
diminuendo
molto riten. al Fine, sempre tranquillo
più p
p
molto rit.
pp

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# Abendfrieden.

## Notturno.

Matthäus Koch.

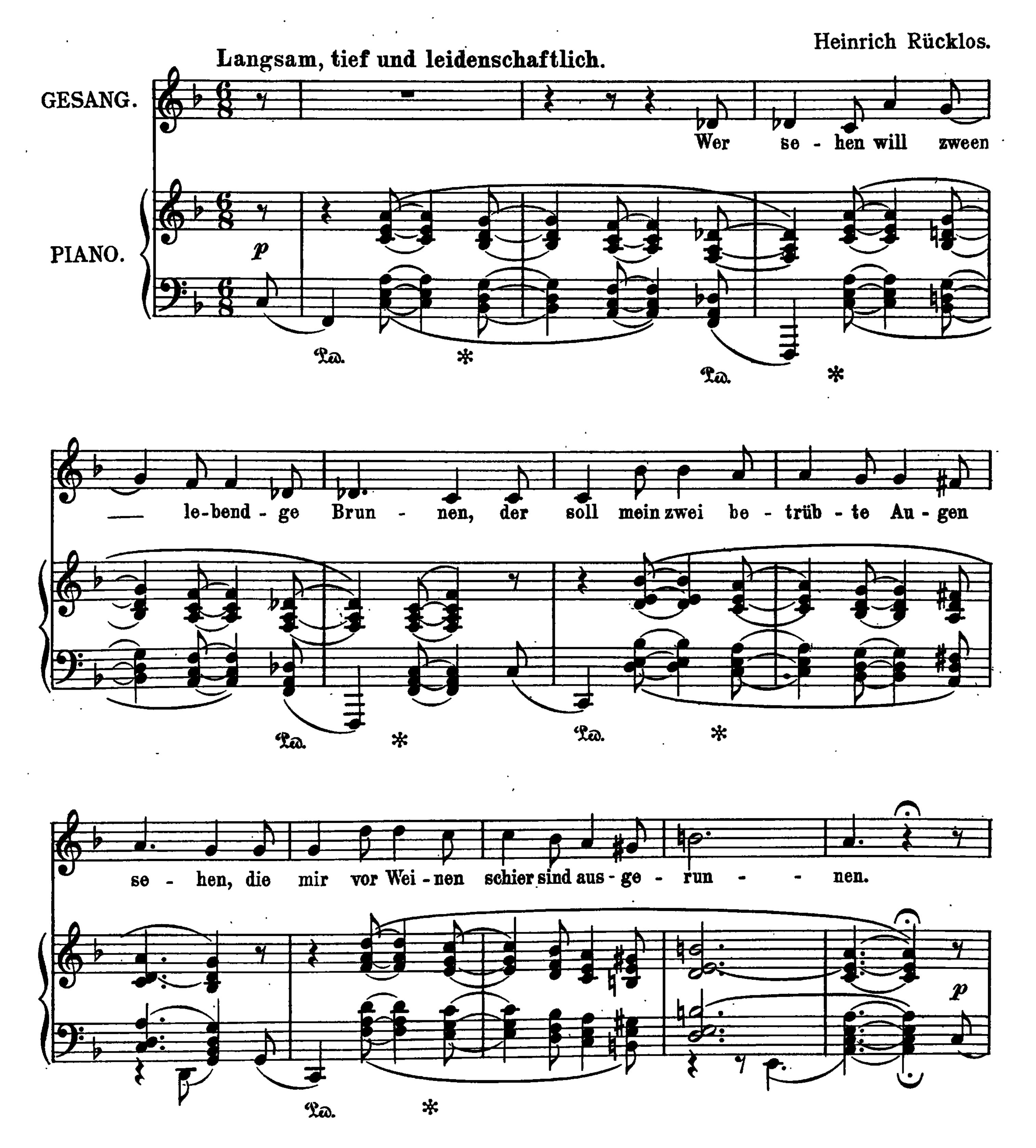



tenero
sempre cresc.
f
più f
molto rit. e dim.
p con grazia
leggiero
leggiero
molto espressivo
pp
largo
senza Ped.

# Liebesklage.

(Aus dem 16. Jahrhundert.)

Heinrich Rücklos.





Wer se - hen will viel groß und tie - fe
cresc.
Wun - de, der soll mein sehr ver - wund - tes Herz be - se - hen, so
cresc.
f
hat mich Lieb ver - wundt im tief - sten Grun - - - de, so hat mich Lieb
f
rit.
verwundt im tief - sten, tief - sten Grun - - de.
rit.
p
pp

XXXIV. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# CAPRICCIO.



Ernst Heuser.




staccato
p staccato
cresc.
staccato
Tempo I.
cresc.
poco riten.
f
p
cresc.
f
ungestüm
ff
sf
Fine.


Poco più mosso.
p sempre staccato
poco sostenuto
a tempo
sempre staccato
mf non legato
f espressivo
poco rit.
a tempo
p


poco sostenuto
a tempo
mf non legato
f espressivo
cresc.
f poco pesante
a tempo
p
cresc.
rit. poco a poco
sf
D. C. al Fine.

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Meinem Lehrer MAX GRÜNBERG in Dankbarkeit und Freundschaft.

# AVE MARIA.

Scene für Violine und Orgel (Harmonium) oder Klavier nach Böcklins „DER EREMIT."

Hugo Rückbeil.





molto espr.
rit.
mf
quasi Recitativ (deklamierend)
p (heimlich)
f (klagend)
B
Sehr ruhig.
p (seufzend)


(drängend)
espr.
p
f (leidenschaftlich)
ff (sehr breit)
f
molto vibrato
C
pp
p (innig)




*) event. Fernwerk.

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# „Die Häßliche" aus „Traum und Leben."

Gedichte einer früh Vollendeten.




schön ist, ach, ein Tanz im Mai! Im Fried - hof liegt der
al - te Franz, den holt man auch nicht mehr zum Tanz, der
Etwas langsamer.
Franz ver-steht mich, der al - lein. Komm,Franz,ich will dein
Schät - zel sein. Hei-di-del-dei, di-del-dei, di-del-dei, di-del-dei!
pp riten.
p riten.

# MÄRCHEN.

Wilhelm Schwarz.




hab' dich so lieb, ich hab' dich so lieb und drau - ßen,
drau-ßen blühen die Ro - sen ja auch.
O
Traum der goldnen Ta - ge.
Herz, Herz, es war ein - mal.
A - bendwol-ken wan - dern ü - ber mein
Ju - gend - tal.
pp
mf
p
cresc.

XXXIV. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Frau Dr. GERTRUD JACOBSEN.

# NOVELLETTE (As-Dur).

Rud. Ew. Zingel.




Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen. N. M. Z. 1375


Meno mosso.
p dolce
1.
2.
ritard.
a tempo
ritard.
p a tempo
ritard.
Tempo I.
mf
f


p amoroso
cresc.
pp
8
mf

*cresc.*

**Tempo I.**

*f*

*string.*

*ten.* *ten.* *ten.*

*ff*

*p*

8

*pp*

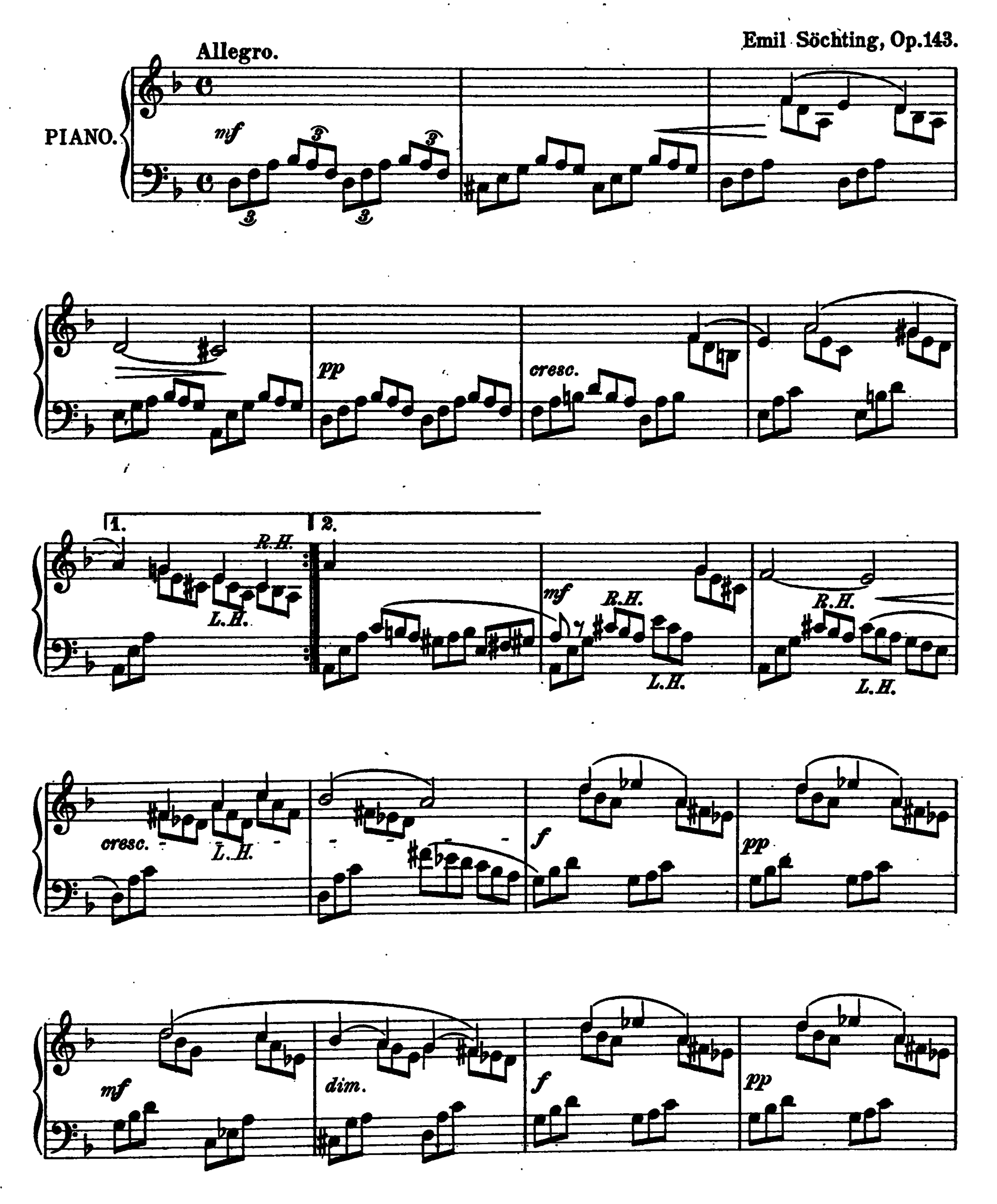
*marc.*

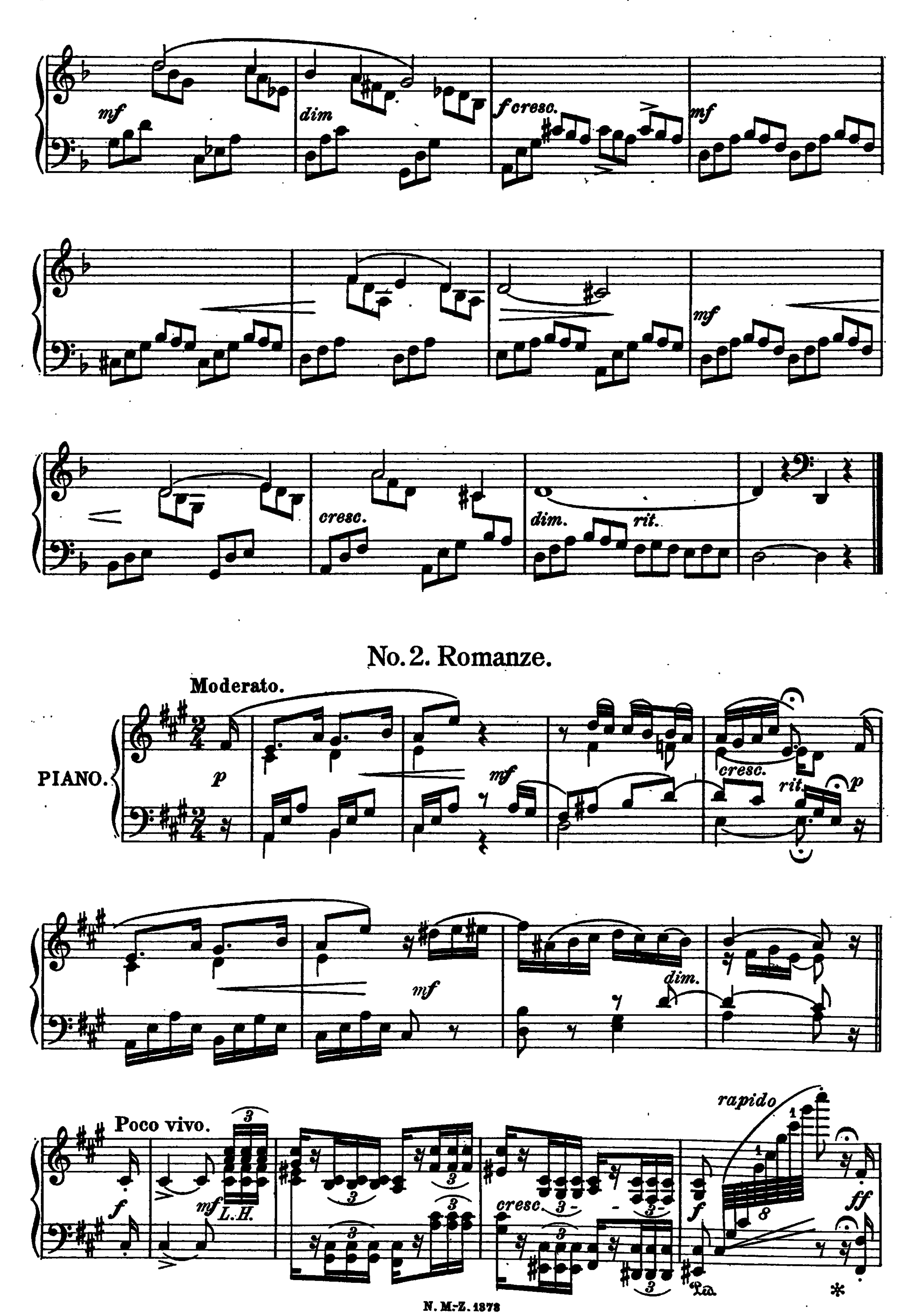
XXXIV. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# DREI BAGATELLEN

für unsre Jugend.

## No. 1. Präludium.





mf
dim
f cresc.
mf
mf
cresc.
dim.
rit.
No. 2. Romanze.
Moderato.
PIANO.
p
mf
cresc.
rit.
p
mf
dim.
Poco vivo.
f
mf
L.H.
cresc.
rapido
f
ff


Moderato.
cresc.
a tempo
mf
cresc.
lento
rit.
No. 3. Moment de Valse.
Allegro.
Tempo di Valse.
PIANO.
cresc.
marcato


f
dim.
f
mf
dim. poco rit.
a tempo
mf
cresc.
cresc.
f
Fine.
Un poco tranquillo.
p
(simile)
rit.
mf a tempo
(simile)
poco lento
Vivace.
rit.
p
Valse D.C. al Fine.

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# MARSCH von FRANZ SCHUBERT, Op. 40.




NB. Raummangels wegen ist die Partitur nicht vollständig gestochen worden. Neben der Violinstimme wurde die Violoncellstimme nur an einzelnen Stellen eingezeichnet.


B
ff
sf
C
Viol.
Vell.
p
cresc.
f
pp
D
8



pizz.
ff
sf
p
arco
sf cresc. sf
cresc.
E
decresc.
Fine.
Trio.
fp
1.
2.


F
G
1.
2.
Marcia D. C. al Fine.

XXXIV. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# MARSCH von FRANZ SCHUBERT, Op. 40.



# Violine.



pizz.
arco
pizz.
arco
E
decresc.
Fine.
Trio.
1.
2.
F
G
1.
2.
Marcia D.C. al Fine.

# MARSCH von FRANZ SCHUBERT, Op. 40.

## Violoncell.

Bearbeitet von W. Abert.



# Violoncell.


p
E
sf cresc. sf
sf
sf
ff
sf
p
ff
sf
p
decresc.
ff
Fine.
Trio.
p
fp
fp
1.
2.
f
p
F
G
f
1.
2.
p
Marcia D.C. al Fine.

# Menuett aus dem „Bürger als Edelmann."

## (Ariadne auf Naxos.)

Richard Strauss.




Verlag und Eigentum für alle Länder Adolph Fürstner, Berlin W. - Paris.

A. 6303 F.


Tanzm.
lahm wären! la, la, la, la. Den
34
Tanzm.
Kopf in die Höhe! Auswärts mit der Fußspitze! La, la, la, Den Leib gerade!
cresc.
fsfz
dim.
Tanzm.
La, la, la, la, la, la, la, la,
35
p
sfz
Tanzm.
la, la, la, la,
cresc.
fsfz
dim.
Tanzm.
la, la, la, la."
p

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# GAVOTTE.

Joseph Haas.




a tempo
p
Ein wenig langsamer.
espress.
p
pp
mp


mp
poco rit.
a tempo
pp
ppp
rit.
Wie zu Anfang.
p



f
ff
rit.
a tempo
p
pp
ppp

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# GEBET von FRANZ SCHUBERT.

Worte von G. Ch. Dieffenbach.




*) Original.

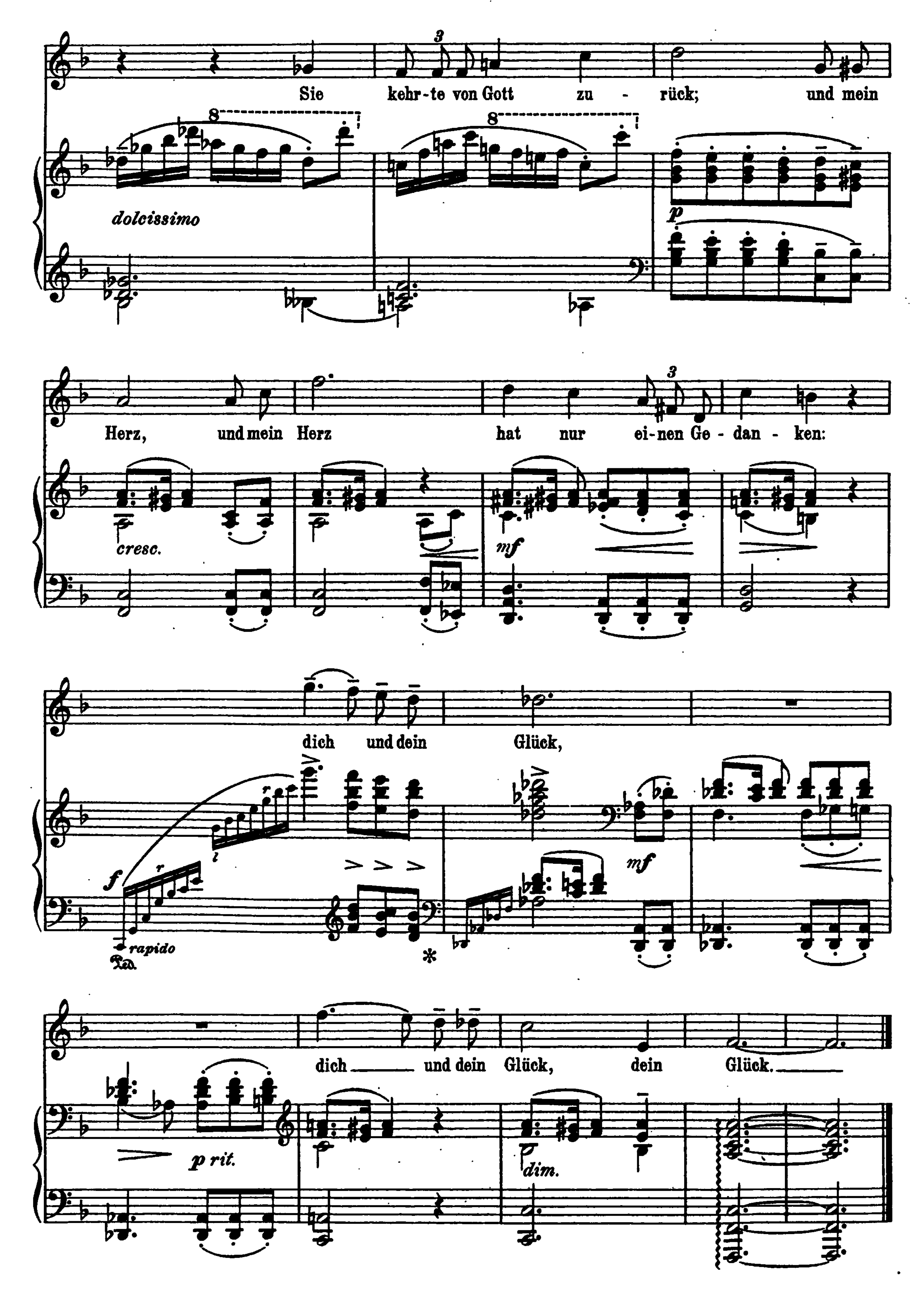
**) Für die Wiederholung, um das tiefe *as* zu erreichen.

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# FROMM.

Gustav Falke.




Sie kehr-te von Gott zu - rück; und mein
dolcissimo
Herz, und mein Herz hat nur ei-nen Ge - dan - ken:
cresc.
mf
dich und dein Glück,
f
rapido
mf
dich und dein Glück, dein Glück.
p rit.
dim.

# Den Manen Mozarts.

Für Violine und Klavier.

B. Rothlauf.
Op. 33.





mf
p
rit.
pp a tempo
mf
f
ritard.
a tempo
tr
pp

XXXIV. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# 1 VILDSKOGEN.
## (In der Wildnis.)

Aus dem Musikdrama „Arnljot."
Einleitung zum 2. Akt.

Wilhelm Peterson-Berger.




dolce
p
pp
f
mp
espressivo
p
pp
ppp

# LYRISCHE EPISODE.

C. Schulz-Schwerin.





Un poco più mosso.
p grazioso e carezzando
p
p
pp ed un poco riten.
a tempo
cresc. ed agitato
f
p subito e riten.
Tempo I.
p sostenuto ed espressivo
mf
cresc. molto
f
dim.
p
ppp
con 2 Pedali

XXXIV. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# Sonate No. 5 von Nichelmann.

Bearbeitet von
W. Abert.




cresc.
f
1.
2.
Andante.
p
p



f
gleich weiter
Allegro.
p
f
p
a)
cresc.
p
cresc.
f
b) 1.
2.
a)
b)


p
cresc.
f
fp
cresc.
f
1.
2.

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

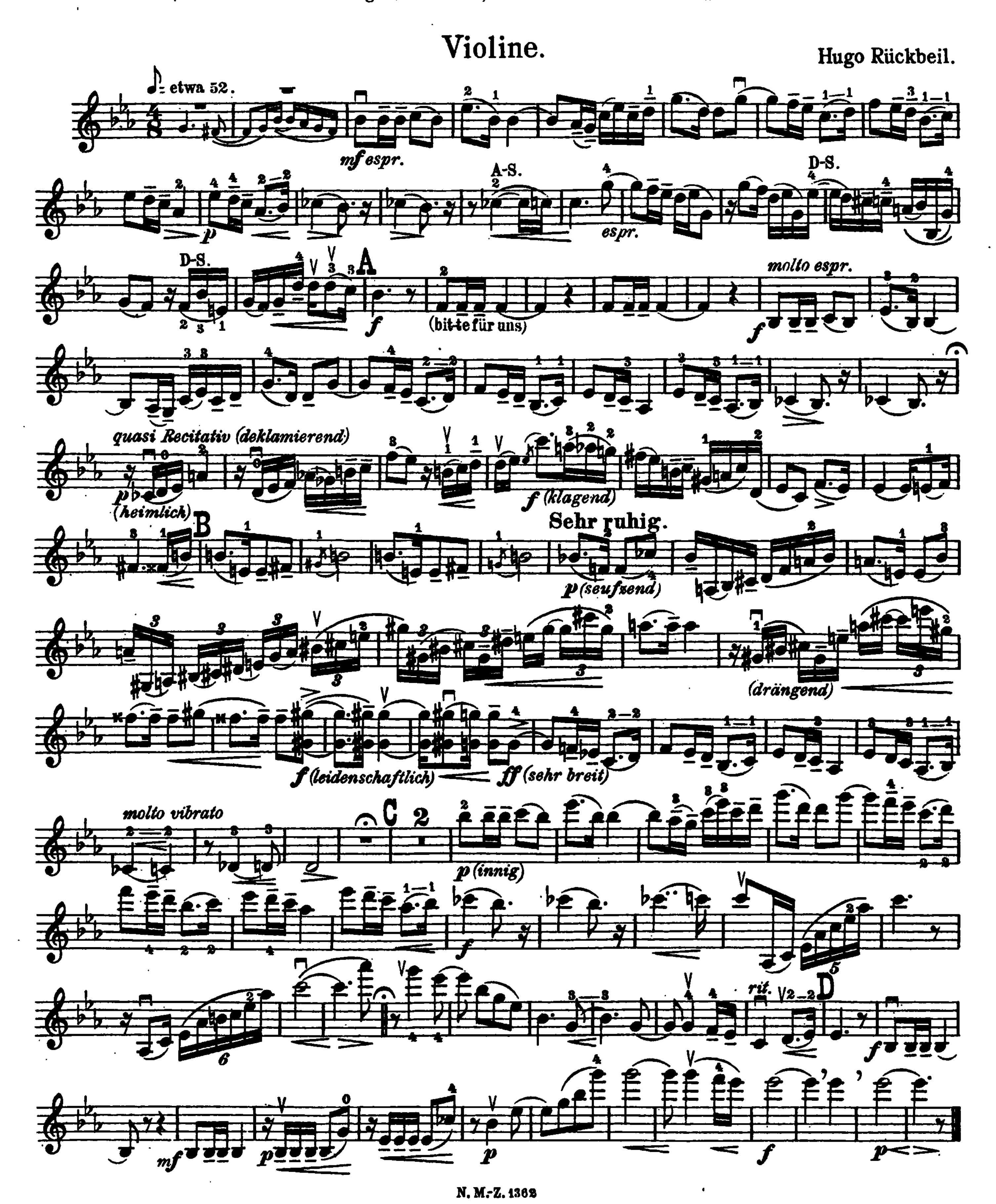
Meinem Lehrer MAX GRÜNBERG in Dankbarkeit und Freundschaft.

# AVE MARIA.

Scene für Violine und Orgel (Harmonium) oder Klavier nach Böcklins „DER EREMIT."

## Violine.

Hugo Rückbeil.





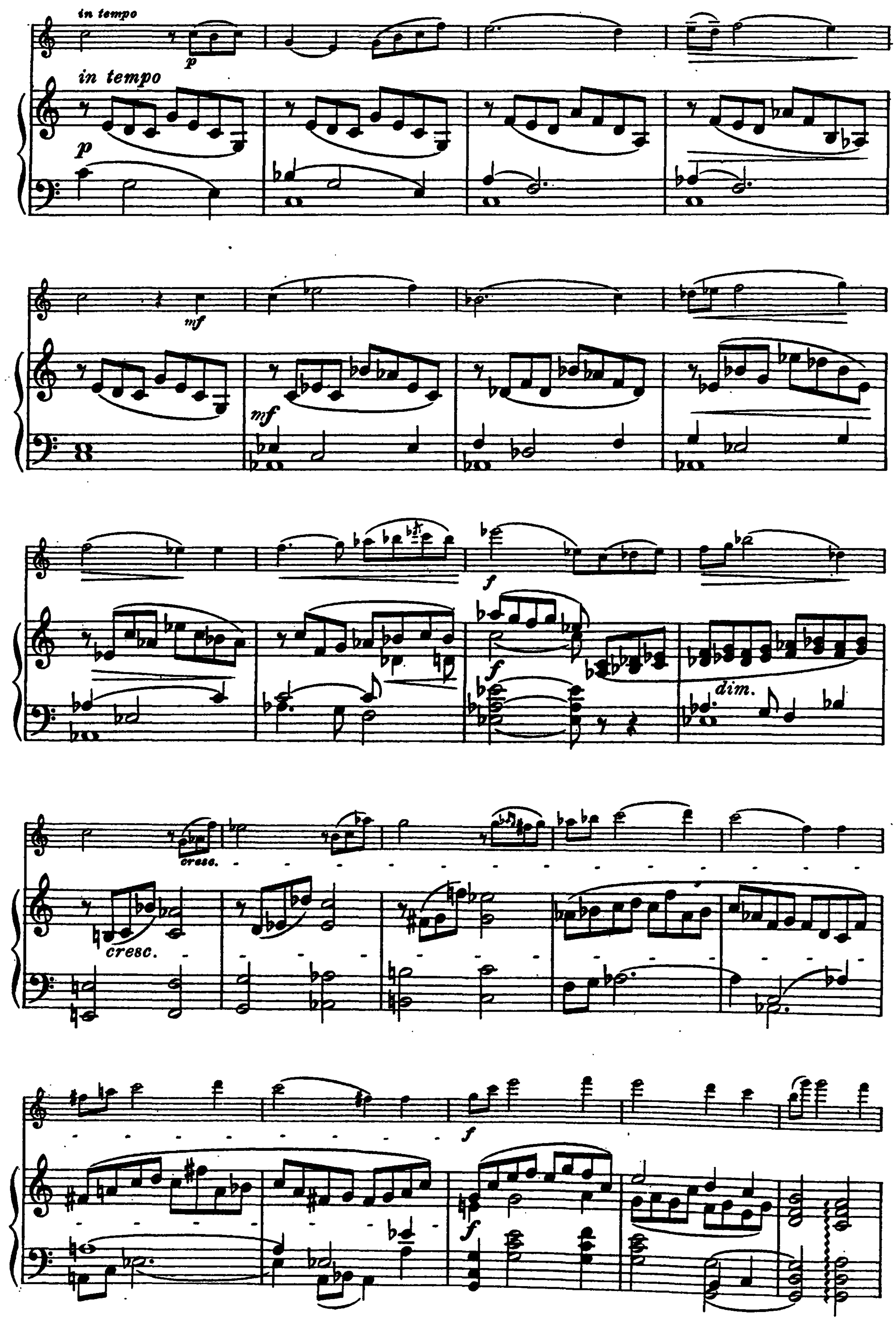
XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Ihrer Excellenz Frau von VIGNAU verehrungsvollst zugeeignet.

# Idyll am See.

Artur Rösel, Op, 41, Nr. 2.




in tempo
in tempo
p
p
mf
mf
f
f
dim.
cresc.
cresc.
f
f



sehr ruhig
p
mf
pp
sf
f
tr
dim.
Ped.

# „Schon schlägt es wieder vom Turme."



XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn Architekt FRITZ LIEBIG in Stuttgart gewidmet.

# Gondelliedchen.

## Salonstück.

Chr. Knayer.




tre corde
mf
pp una corda
rallent. un poco
agitato e cresc. molto
tre corde
f
p
una corda
mf
tre corde
sf
p
espress.
mf
rall.
p

# „Die Blumen stehen am Bächlein."

(Theobald Kerner.)

Eugen Haile.




4
lu - - - - stig Schmetterlings - paar, hoch
nach und nach zunehmen
drü - ber in blau - en Lüf - ten schwebt ein - sam ein stolzer
Aar und ob dem Aar ist die Son - ne,
die wirft so blendenden Schein, daß man nicht noch höher kann
rit.
cresc.
Sehr ruhig. (♩= 60)
schau - en nach Gott und den En - ge - lein, nach Gott und den En - ge - lein.
N.M-Z. 1318

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# Den Manen Mozarts.

Für Violine und Klavier.

## Violine.





XXXIV. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Marie Möller gewidmet.

# Aus meiner Jugend-Mappe.

Sieben Stimmungsbilder für Pianoforte.

## VII.
## Wollen und Wagen.

Oscar Schröter.




a tempo
p
p espr.
pp nach und nach langsamer werden
mit Verschiebung


rit.
f
ff risoluto
dim.
allarg.
intimo
mf
cresc.
ff

# Habenichts.

Gedicht von J. J. David.

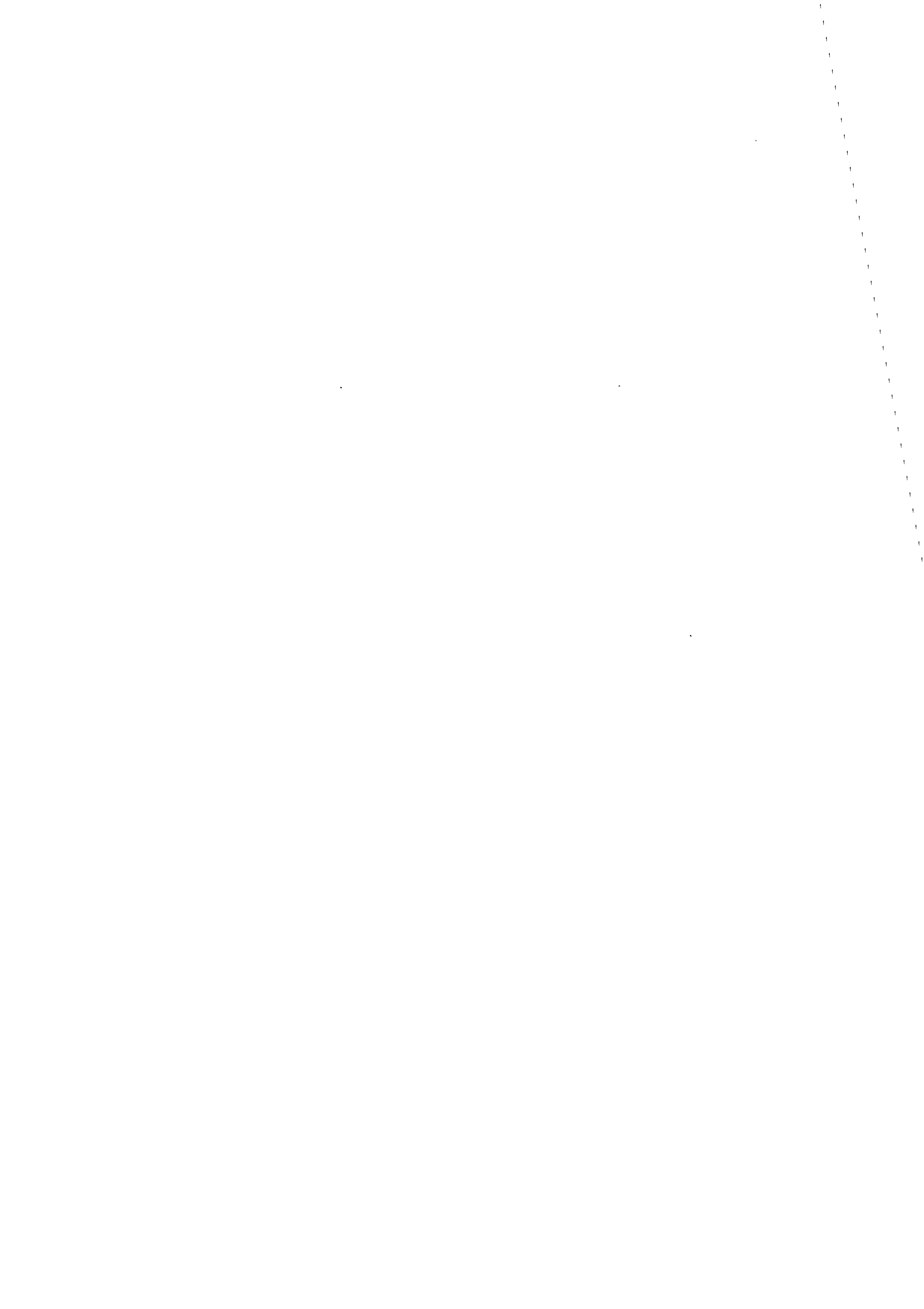


XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Ihrer Excellenz Frau von VIGNAU verehrungsvollst zugeeignet.

# Idyll am See.





Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# Marsch von Fr. Schubert.

Op. 27.

Bearbeitet von W. Abert.




B
sf
sf
B
sf
ff
ff
ff
cresc.
sf
cresc.
sf
cresc.
sf
Fine.
Trio.
p
p
p


C
D
1.
2.
Marsch D.C.

Marie Möller gewidmet.

# Aus meiner Jugend-Mappe.

Sieben Stimmungsbilder für Pianoforte.

## I.

## Fragen und Zagen.

Oscar Schröter.




Der „Neuen Musikzeitung“ zum ersten Abdruck überlassen. N.M.-Z.1892

XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# Marsch von Fr. Schubert.

Op. 27.





XXXIV. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1913.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

# Marsch von Fr. Schubert.

## Op. 27.

Violine.

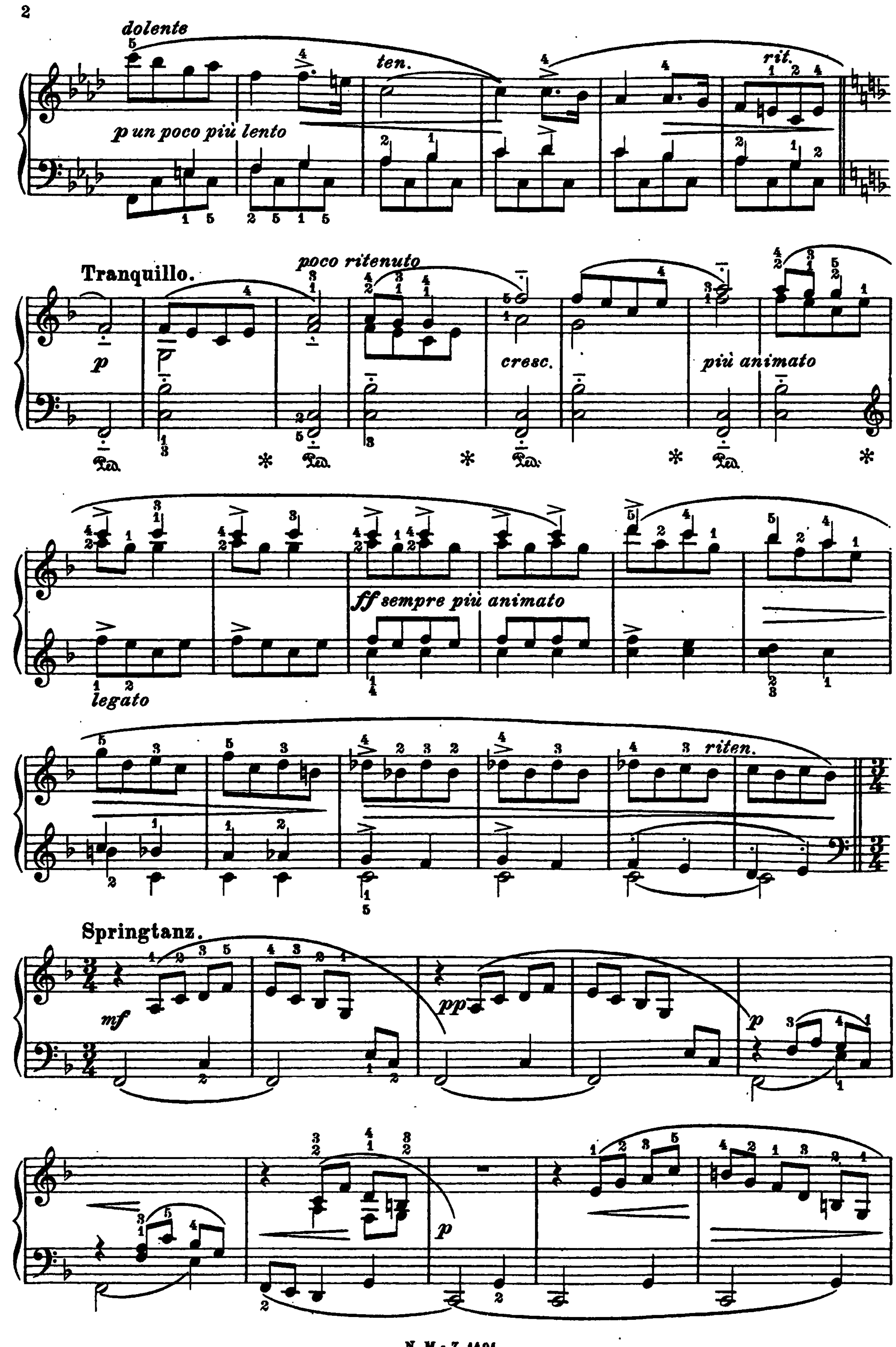
Bearbeitet von W. Abert.





# Aus den „Sechs Skizzen."




dolente
p un poco più lento
ten.
rit.
Tranquillo.
poco ritenuto
p
cresc.
più animato
ff sempre più animato
legato
riten.
Springtanz.
mf
pp
p
p

*pp* *f* *p* *f*

*p* *pp* *ff*

*mp* *rfz*

Poco più lento.

*rit.* *p dolente* *rfz*

*p* *rfz* *rfz* *dim.*

Dem Dichter verehrungsvoll gewidmet.

# Liebesbriefchen.

(Eugen Honold.)

